

Patricia BARRERA VELASCO



*CINE Y NOVELA CINEMATOGRAFICA EN LA REVISTA «BLANCO Y NEGRO»
(1928)*

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2010-2011

Convocatoria de Septiembre

Tutora: Dra. Ángela ENA BORDONADA

Fecha de defensa: Septiembre/2011

Calificación del Tribunal: Matrícula de Honor (10)

La abajo firmante, matriculada en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: *Cine y novela cinematográfica en la revista "Blanco y Negro" (1928)*, realizado durante el curso académico 2010-2011 bajo la dirección de la Doctora Doña Ángela Ena Bordonada en el Departamento de Filología Española II (Literatura Española), y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

En Madrid, a 28 de noviembre de 2011

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized 'P' followed by a long, sweeping horizontal line that extends to the right.

Fdo: Patricia Barrera Velasco

TÍTULO: *CINE Y NOVELA CINEMATOGRAFICA EN LA REVISTA “BLANCO Y NEGRO” (1928)*

AUTORA: PATRICIA BARRERA VELASCO

RESUMEN: Este trabajo estudia la información cinematográfica publicada en la revista *Blanco y Negro* en el año 1928 y las “novelas cinematográficas” que aparecieron en esta publicación en ese año. La primera parte ofrece al lector un breve recorrido desde los orígenes del cine hasta la llegada de éste a España, para establecer el marco en el que se produce la recepción del nuevo espectáculo en la sociedad y la prensa de las primeras décadas del siglo XX. La segunda parte observa cómo refleja *Blanco y Negro* el interés que el cine despertó en la sociedad española de los años veinte, a través del análisis de la sección cinematográfica del año 1928 y de las “novelas cinematográficas”, relatos emparentados con las colecciones de novela breve, que narran el argumento de una película y suponen la conversión, poco frecuente, de un *film* en texto literario.

PALABRAS CLAVE: Cine, cinematógrafo, recepción filmica, prensa, público, *Blanco y Negro*, 1928, sección cinematográfica, “novela cinematográfica”, conversión de *film* a novela.

TITLE: *CINEMA AND CINEMATOGRAPHIC SHORT STORY IN THE MAGAZINE “BLANCO Y NEGRO” (1928)*

ABSTRACT: The aim of the thesis is to offer a complex review of cinematographic pages published in The Magazine *Blanco y Negro* in 1928 as well as “cinematographic short stories” issued the same year. The first part explains the origins of cinema, shows, how the French invention of Lumière brothers found its way to Spain and monitors the influence of the new form of entertainment in the Spanish press and society in the early twentieth century. The second part reflects the interest raised by cinema in Spanish society in the twenties published in The Magazine “Blanco y Negro” in 1928. Reader will find the analysis of cinematographic pages including “cinematographic short stories”, four to five page long texts based on a movie, which is an uncommon genre, because not usually a movie serves as the basis for a novel.

KEYWORDS: Cinema, cinematograph, influence of the cinema, press, audience, *Blanco y Negro*, 1928, cinematographic pages, “cinematographic short story”, movie as the basis for a novel.

SUMARIO

	<i><u>Pág.:</u></i>
1. Introducción.....	4
2. El cinematógrafo.....	7
2.1. Breve noticia sobre los orígenes del cine.....	7
2.2. El cinematógrafo en España	14
2.3. La recepción fílmica en España	22
2.3.1. Recepción social: El público ante el <i>cinema</i>	22
2.3.2. El cine en la prensa.....	26
3. El cine en la revista <i>Blanco y Negro</i> en 1928.....	27
3.1. La revista <i>Blanco y Negro</i>	28
3.2. Secciones cinematográficas de <i>Blanco y Negro</i>	32
3.3. Las “novelas cinematográficas”.....	55
4. Conclusiones.....	63
5. Bibliografía.....	67
5.1. Estudios.....	67
5.2. Páginas web	72
5.3. Material audiovisual	72
5.4. Hemerografía	72
5.5. Ilustraciones	73
6. Apéndices	76
6.1. Tabla de artículos cinematográficos publicados en <i>Blanco y Negro</i> en 1928.....	76
6.2. Dos ejemplos de artículos publicados en <i>Blanco y Negro</i> en 1928	79
6.2.1. <i>Cinematografía europea y americana</i> (26 de febrero).....	79
6.2.2. <i>Los trucos del cinematógrafo</i> (29 de abril)	82
6.3. Tabla de “novelas cinematográficas” publicadas en <i>Blanco y Negro</i> en 1928.....	86
6.4. Dos ejemplos de “novelas cinematográficas” publicadas en <i>Blanco y Negro</i> en 1928.....	87
6.4.1. <i>La venganza de Fátima</i> (30 de septiembre)	87
6.4.2. <i>Pobreza y felicidad</i> (9 de diciembre).....	92
6.5. Índice de ilustraciones	96
6.6. Ilustraciones	98

1. INTRODUCCIÓN

La razón principal que me llevó a la elección del tema *Cine y novela cinematográfica en la revista «Blanco y Negro» (1928)* para este trabajo reside en mi deseo de llevar a cabo una investigación que me permitiera aunar las dos áreas científicas relacionadas con mi formación académica: Filología Hispánica y Periodismo.

El punto de partida fue el interés por una manifestación literaria escasamente estudiada hasta la fecha: los relatos que narran el argumento de una película, publicados en la revista *Blanco y Negro* bajo el nombre de “novelas cinematográficas”, relacionados con el gran fenómeno socio-literario de la literatura del primer tercio del siglo XX, las colecciones de novela breve, género tampoco excesivamente conocido en la actualidad. Estas “novelas cinematográficas” nos abren una nueva perspectiva en la relaciones cine-literatura. Lo más conocido y habitual es la versión cinematográfica de una obra literaria. Aquí se produce el movimiento inverso: un relato basado en la narración de un *film*.

Por otra parte, me interesó *Blanco y Negro* por ser una de las revistas más prestigiosas y de mayor tirada de principios del siglo XX. Nacida en 1891, es la publicación gráfica española más antigua y de mayor calidad de la época.

En la labor de búsqueda de las “novelas cinematográficas” en *Blanco y Negro*, observé la atención que el cine, en sus diversos aspectos, recibía en distintas secciones de la revista. Esto hizo variar el curso de mi investigación encaminándola hacia la valoración de la presencia del cine en la revista, tanto en el plano literario, según mi propósito inicial, como, y sobre todo, el reflejo periodístico de la importancia del *cinema*, a nivel técnico, artístico y social en el público de la época.

La elección del año 1928 está basada principalmente en que, un año antes, en 1927, aparece la primera película del cine sonoro, el *film* norteamericano *El cantor de jazz*, de Alan Crossland. Pretendo, de esta manera, observar el modo en que estos cambios en el mundo de la cinematografía se reflejaron en la prensa. Por otra parte, en 1928, han transcurrido tres décadas desde la invención del cinematógrafo y el cine ha alcanzado ya un cierto grado de madurez en su técnica y en su vertiente artística (guión, manejo de la luz, interpretación de los actores, etc.). A la vez, el cine ocupa un lugar en la prensa, existen ya numerosas publicaciones específicamente cinematográficas y las revistas y

diarios, en general, incorporan en sus páginas secciones dedicadas al nuevo arte, lo cual es un indicio de la importancia que la sociedad empieza a otorgar al cine.

Estos planteamientos han regido la metodología de mi estudio, compuesto por dos partes fundamentales: La primera dedicada a “El cinematógrafo” y la segunda a “El cine en la revista *Blanco y Negro* en 1928”.

Me pareció oportuno atender a los orígenes del cine y a la implantación del cinematógrafo en España, para ofrecer al lector de este trabajo el marco y los antecedentes culturales en los que tiene lugar la publicación, en 1928, en la revista *Blanco y Negro*, de los artículos y novelas cinematográficos analizados aquí. Veremos cómo, a finales del siglo XIX, irrumpe en la sociedad un invento que, con el paso del tiempo, se convertirá en uno de los elementos capitales de la modernidad: el cinematógrafo. No se trata, solamente, de un prodigio de la ciencia y la tecnología, ni de un simple entretenimiento más. El cine supone un modo distinto de ver la realidad, una manera diferente de enfrentarse al mundo.

En la presentación de los orígenes del cinematógrafo he atendido a sus antecedentes más remotos, hasta la definitiva aportación de los hermanos Lumière. A la vez, me ha parecido igualmente necesario mostrar el marco en el que el cinematógrafo se fue difundiendo en España: los espacios en que se proyectaba –barracones de feria, jardines, teatros, circos y, finalmente, las salas de proyección–, los actores, productores, directores, operadores, las relaciones entre teatro y cine y, sobre todo, el paso del cine mudo al cine “parlante” y su diferenciación del cine sonoro.

La segunda parte, “El cine en la revista *Blanco y Negro* en 1928” se divide, a su vez, en un primer apartado sobre la revista *Blanco y Negro*, un segundo capítulo sobre los artículos dedicados al cine, que aparecen en distintas secciones de la revista, siendo la más importante la que responde al título *Ante la pantalla* (titulada *El lienzo de plata* desde el mes de julio), firmada en su totalidad por el escritor y periodista Ramón Martínez de la Riva, que trata de aspectos muy diversos sobre el cine: técnicas cinematográficas, formas de interpretación, vida de los artistas, funcionamiento de los estudios de cine, labor de los operadores de cámara, etc.

Finalmente, me ocupo de las “novelas cinematográficas”, cuyo autor es el escritor y periodista Eduardo Mendaro. Uno de los rasgos más interesantes que se observan en estos relatos es el modo en que el lenguaje cinematográfico, audiovisual, pasa a

convertirse en lenguaje literario, narrativo. Es ésta una perspectiva muy poco frecuente en las relaciones entre cine y literatura.

Mi objetivo a largo plazo se centra, también, en localizar las películas de las que parten los argumentos de las “novelas cinematográficas” publicadas en *Blanco y Negro*. Las fotografías que las acompañan y que les sirven de bellísima ilustración parecen tener relación con esos *films* de partida. Sin embargo, este aspecto de la investigación lo reservo para mi futura tesis doctoral, de la que este trabajo formará parte. En ella ampliaré el periodo de estudio, que abarcará desde 1918 hasta 1936.

Al final del presente estudio, en los apéndices, para facilitar la búsqueda al lector de este trabajo, incluyo la relación de artículos sobre cine y “novelas cinematográficas” publicados en *Blanco y Negro* en 1928, así como, a modo de ejemplo, la reproducción de dos de estos artículos y dos “novelas cinematográficas”. Aporto, además, algunas ilustraciones, acompañadas de un índice para su mejor localización, con el fin de que el lector pueda ver, de manera directa, algunos de los elementos de los que hago mención.

La búsqueda de bibliografía relacionada con el tema de esta investigación ha sido compleja, pues apenas existen estudios sobre él. Para atender a los tres aspectos de que consta este trabajo –orígenes del cine, prensa y relatos cinematográficos– he recurrido a manuales y artículos sobre historia del cine, historia de la literatura española del siglo XX, especialmente sobre colecciones de novela breve, historia del periodismo español, historia de la fotografía e historia sobre los espectáculos en España y públicos del siglo XX. He manejado, también, la hemeroteca de *ABC*, fundamentalmente, en su versión digital, para los artículos y “novelas cinematográficas” de *Blanco y Negro* y la hemeroteca digital de la BNE, para la búsqueda de artículos de diferentes periódicos sobre el asentamiento del cinematógrafo en España y la recepción del cine en la prensa del primer tercio del siglo XX. Para la localización de las ilustraciones me he servido de diferentes páginas de la red.

Es mi deseo haber cumplido los propósitos planteados al comienzo de este trabajo, que será el primer paso de una investigación que deberá culminar, como he señalado antes, en la tesis doctoral titulada *Cine y novela cinematográfica en la revista «Blanco y Negro» (1918-1936)*.

Finalmente, quiero expresar mi agradecimiento a la Doctora Ángela Ena Bordonada por su gran labor y esfuerzo como directora de este Trabajo Fin de Máster y por su propuesta del tema de investigación.

2. EL CINEMATÓGRAFO

2.1. Breve noticia sobre los orígenes del cine

La invención del cine supuso una forma distinta de ver el mundo, pues tanto sus características técnicas como discursivas alteran los conceptos físicos de espacio y tiempo. El cine enseña también nuevos modos de vivir, de comportarse, de vestir e incluso, en el caso de la mujer, de maquillarse.¹ El cine constituye una auténtica revolución psicológica y cultural. Así lo han entendido muchos críticos, como José Antonio Pérez Bowie, quien asegura que:

El cine es, sin duda alguna, una de las invenciones humanas que marcará de manera más indeleble el perfil de nuestra época. La acuñación por parte del historiador del arte Arnold Hauser de la etiqueta «la era del cine» para caracterizar el siglo XX, es la constatación explícita de que el invento puesto en marcha por los hermanos Lumière en 1895 ha terminado convirtiéndose en referente ineludible para la cabal comprensión de la historia cultural de los últimos cien años².

Para el historiador francés Pierre Leprohon, “el cine es un invento prodigioso: aporta al siglo XX algo tan importante como la imprenta al Renacimiento³”. La imprenta propició, en su momento, la generalización de la información y facilitó el acceso a la cultura a sectores más amplios de la población. De igual forma, el cine contribuyó, siglos después, a la expansión del universo de muchas personas, a través de la ampliación de su mirada, sin necesidad de recurrir al viaje, privilegio reservado a unos pocos. A éste y a otros factores atribuye Pérez Bowie el triunfo del nuevo invento:

Dicho éxito se explica, con toda probabilidad, por la capacidad que el cine aportó para satisfacer, de modo mucho más inmediato y eficiente

¹ Véase el siguiente pasaje de la novela *Tea Rooms. Mujeres obreras*, de 1934, de Luisa Carnés, en el que una joven empleada se empeña en imitar a las grandes estrellas cinematográficas: “Ella se tiene por “moderna”; lo que ella llama una “chica moderna”. Va sola al cinema con sus amigas y amigos, e imita los ademanes y las miradas de la “estrella” de moda. Ahora le corresponde a Marlene Dietrich. Pero Laurita está demasiado gruesa para adoptar esas difíciles aptitudes felinas de la Dietrich. En cambio, el asunto de las cejas no implica grandes trastornos; es cuestión de unas buenas pinzas y un buen lápiz. Lo verdaderamente imposible es la adopción del peinado; Laurita tiene el cabello, aunque rubio, enteramente laso, y un endemoniado flequillo que no termina nunca de crecer.”, tomado de Ángela Ena, “Imagen de la mujer trabajadora en la novela del primer tercio del s. XX: *Tea Rooms. Mujeres obreras*, de Luisa Carnés”, en Margherita Bernard e Ivana Rota (eds.), *Nuevos modelos: literatura, moda y cultura (España 1900-1936)*, Bergamo, Bergamo University Press-Sestante Edizioni, (en prensa).

² José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, D.L., 1996, p. 11.

³ Esta cita abre el manual de José María Caparrós Lera, *Historia del cine mundial*, Madrid, Rialp, 2009, que utilizo a continuación para tratar de los orígenes y antecedentes del cine.

que la literatura, la necesidad de ficción inherente a la condición humana; pero también, sin duda alguna, por permitir por vez primera al hombre la visualización de sus sueños, el acceso a los lugares más distantes o la asistencia en primera línea a acontecimientos de los que sólo hubiera tenido noticia por una fotografía desvaída o por las palabras insuficientes de un cronista de prensa⁴.

Desde sus orígenes, el ser humano ha intentado reproducir artísticamente el movimiento. José María Caparrós alude al hombre del Paleolítico superior como el precursor más lejano del cinematógrafo

y es que con sus pinturas rupestres dibujó las primeras imágenes en movimiento: dio a luz la idea plástica de la acción.

Aunque en la Prehistoria se «intuyera» el arte filmico y pueda hablarse de Platón como otro precursor, con el famoso Mito de la Caverna narrado en el libro VII de *La República*, la base científica del cine está en las leyes de la estroboscopia, o sea, la persistencia de las imágenes en la retina: si le llega al ojo una imagen luminosa, conserva la impresión hasta una décima de segundo de desaparecer aquélla. Este fenómeno se conocía desde la Antigüedad: Lucrecio lo desarrolló en *De Rerum Natura* (libro IV)⁵.

Efectivamente, a lo largo de la historia se han llevado a cabo diversos intentos para proyectar imágenes y sugerir la sensación de movimiento. Uno de los más conocidos es la linterna mágica, inventada por el jesuita alemán Atanasius Kircher en 1654, que inaugura una larga lista de máquinas proyectoras y juguetes ópticos herederos de ella, que conforman lo que C. W. Ceram denomina “arqueología del cine”⁶. Se trata de artilugios como el zootropo, inventado por Horner en 1834, que sería perfeccionado por Anschütz en 1887 y comercializado con el nombre de taquiscopio; el zoopraxiscopio, desarrollado por Muybridge en 1879; el fusil fotográfico creado por Marey en 1882; la cámara proyectora de Le Prince que data de 1888; el fonoscopio de Demeny, patentado en 1892; el *kineopticon* de Birt Acres de 1894 y el bioscopio de Max y Emil Skladanowsky, presentado en 1895⁷. De este tipo de experimentos -Caparrós Lera

⁴ José Antonio Pérez Bowie, *op.cit.*, p.11.

⁵ José María Caparrós Lera, *op. cit.*, p. 19.

⁶ C. W. Ceram [Kurt Wilhelm Marek], *Arqueología del cine*, Barcelona, Destino, 1965, citado en Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 291.

⁷ Marie-Loup Sougez (coord), *op. cit.*, pp. 291-293.

registra treinta dos⁸ - solamente prosperaron las patentes de Edison y de los hermanos Lumière.

Dentro del conjunto de antecedentes que llevaría a la invención del cine hay que destacar la importancia de la fotografía. Los investigadores Marie Loup Sougez, María de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega aseguran que la fotografía más antigua conocida está fechada en julio de 1827⁹. Se trata de la famosa *Punto de vista desde la ventana de Le Gras*. Sin embargo, su autor, Nicéphore Niépce, había conseguido plasmar la primera imagen directa del natural años antes, en 1816¹⁰. Se trata de una vista desde la ventana de la finca de Le Gras, motivo al que recurría con frecuencia el inventor de la fotografía. La de 1816 es una imagen negativa en papel, al que se le había aplicado una emulsión de plata. Pero tenía un gran inconveniente: al observarla a la luz sin una materia fijadora que le sirviera de protección se desvanecía. El propósito de Niépce en sus siguientes experimentos se centró, pues, en la consecución de una imagen positiva y en su posterior fijación. Y eso es lo que consiguió, en 1827, en la citada *Punto de vista desde la ventana de Le Gras*.

Daguerre, al que tradicionalmente se ha atribuido la invención de la fotografía no es, en rigor, su creador. Constituyó una asociación con Niépce y, tras la muerte de éste, dedicó sus investigaciones al perfeccionamiento del procedimiento de su socio, llamando daguerrotipo al proceso mejorado por él. Consiguió fijar la imagen, con su invento, en 1837. Al año siguiente, inició la promoción de su aparato fotográfico que en 1839 fue presentado ante las dos Academias de Ciencias y Bellas Artes de Francia. A partir de este momento, su comercialización a escala mundial fue imparable¹¹.

Volvamos a la imagen en movimiento y a los dos inventos de mayor éxito en este campo: el de Edison y el de los Lumière. El investigador americano patentó, en 1891, una cámara a la que llamó kinetógrafo, que incorporaba una película de celuloide perforada con cuatro agujeros por cada fotograma y, por otro lado, un aparato al que llamó kinetoscopio¹², que servía no para proyectar, pero sí para contemplar las películas por medio de un visor individual.

⁸ José María Caparrós Lera, *op. cit.*, p. 20.

⁹ Marie-Loup Sougez (coord.), *op. cit.*, p. 44.

¹⁰ *Ibidem*, p. 42.

¹¹ *Ibidem*, pp. 44-55. Véase también el manual de Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 29-67.

¹² Véase Apéndice, ilustración núm. 8.

La difusión del kinetoscopio alcanzó éxito mundial. Posteriormente, los hermanos Lumière decidieron investigar la manera de mejorar la cámara de Edison, aunque utilizando las mismas cintas de celuloide perforadas¹³.

Seguramente, dos hechos provocaron que el artilugio de los hermanos franceses venciera al resto de patentes. En primer lugar, los Lumière regentaban una fábrica de placas fotográficas y contaban con una red sólida de clientes. Y en segundo lugar, incorporaron a su invento una serie de mecanismos que posibilitaban no sólo la captura de imágenes, sino también su proyección. Estos científicos franceses presentaron el cinematógrafo¹⁴ –al que inicialmente llamaron kinetoscopio de proyección– y sus primeras películas en la Sociedad de Fomento de las Ciencias de París, el 22 de marzo de 1895. Y, después, en sesión pública, en el Gran Café de París, el 28 de diciembre de ese mismo año.

José Luis Sánchez Noriega¹⁵ relata, con bastante detalle, los pormenores de aquella primera exhibición cinematográfica. Tuvo lugar en el Salón Indio del Gran Café, situado en el número catorce del Boulevard de los Capuchinos de la capital francesa. La entrada costaba un franco, muy cara a juicio de este crítico. Antes de la proyección de las películas, el padre de los hermanos Lumière, Antoine, realizó una alocución que sirvió de presentación a los doce *films*, cuyos títulos fueron los siguientes: *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*¹⁶, *Repas de bébé*, *Arrivé d'un train en gare de la Ciotat*¹⁷, *L'arroseur arrosé*, *La pêche aux poissons rouges*, *Le forgeron*, *La démolition d'un mur*, *Soldats au manège*, *M. Lumière et le jongleur Trewey jouant aux cartes*, *La rue de la République à Lyon*, *En mer par gros temps* y *La destruction des mauvaises herbes*. La sesión empezó a las 18:20 y duró media hora. La recaudación ascendió a 33 francos. Tres semanas después, se hacía una taquilla de dos mil francos diarios.

Pocos meses después, los Lumière iniciaron la fabricación y comercialización de sus máquinas cinematográficas. Además, enviaron a numerosos operadores por todo el mundo, con el fin de exhibir sus películas y grabar otras en los países de destino. Así lo explica Caparrós Lera:

¹³ Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, cit., pp. 293-294.

¹⁴ Véase Apéndice, ilustraciones núms. 5, 6 y 7.

¹⁵ José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 331.

¹⁶ Véase Apéndice, ilustración núm. 11.

¹⁷ Véase Apéndice, ilustración núm. 12.

Y fue precisamente ese sencillo aparato el que se distribuyó por todo el mundo, bien a través de los operadores de Lumière, comprando la patente o imitándolo, o por medio de la fabricación, en otras latitudes, del «curioso artilugio creador». [...]. A principios de 1896, la industria de los Lumière, en Lyon, fabricó las primeras 200 máquinas de cine. Y ellos – controlados por su padre, Antoine– lanzaron a un equipo de operadores por todos los países¹⁸.

La difusión del cine fue muy rápida. Desde que los hermanos Lumière presentaron el cinematógrafo en marzo de 1895 –en sesión privada– y en diciembre de ese mismo año –en sesión pública–, hasta que uno de sus operadores realizó en España la primera exhibición cinematográfica –en mayo de 1896– habían pasado sólo unos meses. En este mismo año, los Lumière iniciaron la fabricación de las primeras máquinas de cine y, al año siguiente, ya podían verse películas en numerosas barracas de feria. Además, en los años 1896 y 1897 empiezan a rodarse y proyectarse las primeras películas por parte de diversos operadores en cada país.

El año 1927 resulta de referencia obligada en este breve repaso por los orígenes y evolución del cinematógrafo, dado que habitualmente se ha considerado este año como aquél en que inicia su andadura el cine sonoro.

Hay que matizar aquí algunas cuestiones. Primero, es necesario establecer la distinción entre cine sonoro y cine “parlante”. El cine, casi desde sus inicios, incorpora el sonido, la música, pero no la palabra de los actores. Ésta se incorpora más tarde teniendo consecuencias importantes para las películas, los propios actores y las industrias nacionales. *El cantor de jazz* (1927), de Alan Crossland, está considerado por la crítica como el primer largometraje en que se incorporan diálogos sonoros y efectos de sonido directos. Sin embargo, hay que tener en cuenta un aspecto: el sonido de esta película se consiguió mediante la técnica del *vitaphone*, que consiste en la sincronización con el aparato de proyección mediante un gramófono, un amplificador y altavoces¹⁹.

Pero hubo otras películas anteriores en que también aparecía ya el sonido y, curiosamente, grabado con un sistema más avanzado que el *vitaphone*. En 1923, Lee De Forest exhibió en el cine Rivoli de Nueva York dieciocho películas experimentales, que

¹⁸ José María Caparrós Lera, *op.cit.*, pp. 21-22.

¹⁹ Agustín Sánchez Vidal, “El cine”, en Andrés Amorós y José M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, p. 547.

incorporaban el sonido gracias a la técnica del *phonofilm*. Se trata de un sistema que incluye el sonido de forma sincronizada con la imagen. La banda sonora se grababa sobre el propio *film*. Es decir, estamos ya ante el sonido dentro de la película. Y ésta es la diferencia con respecto a *El cantor de jazz*, cuyo sonido es externo a ella.

Parece ser que De Forest simplemente perfeccionó el invento del finlandés Eric Tigerstedt, quien proyectó la película *Palabra e imágenes*, en Berlín, en 1914, ante algunos científicos y distintas personalidades.

Por otra parte, las películas de De Forest no eran largometrajes, sino diversos “cortos” que mostraban escenas, en su mayor parte, musicales: ópera, vodevil, bailes, etc. Entre ellas encontramos la que puede ser la primera película sonora española, muy recientemente descubierta, protagonizada por Concha Piquer²⁰. En ella aparece la joven actriz cantando un cuplé andaluz, una jota aragonesa, unos recitados y un fado luso, por lo que podría suponer, a su vez, el primer *film* sonoro portugués. En relación con esta película, la 2 de TVE emitió un documental el 4 de noviembre de 2010, dentro de su serie *Imprescindibles*, dirigido por Jorge M. Reverte, con realización de Pilar Serrano y guión de Agustín Tena, en la que se ofrecen algunas imágenes del *film*²¹.

Sin embargo, De Forest se vio abocado a las salas independientes y, si unimos esto al hecho de que sus películas eran en realidad cortometrajes, encontramos la razón de por qué no alcanzó el éxito deseado. No obstante, y como dice Agustín Tena, que es quien encontró esta película olvidada en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, a principios de 2010, el cine sonoro comienza realmente con Lee De Forest²².

En este trabajo, tomo como referencia para el cine sonoro *El cantor de jazz* (1927), pues no resulta tan relevante para esta investigación el desarrollo y mejoras técnicas con respecto al sonido cinematográfico, sino la inclusión de los diálogos. Y, en este sentido, este *film* resulta verdaderamente pionero.

La aparición de las películas “parlantes” modificó sustancialmente el panorama del cine mundial. En primer lugar, las películas *habladas* alteraron el oficio de actor. Muchos actores perdieron credibilidad y atractivo ante el público, debido al timbre de su

²⁰ Véase Apéndice, ilustraciones núms. 21, 22, 23 y 24.

²¹ Puede encontrarse en la siguiente dirección: <http://www.rtve.es/noticias/20101103/2-rescata-primera-pelicula-sonora-castellano-concha-piquer-este-jueves-imprescindibles/367225.shtml>.

²² Esta información la he obtenido de las siguientes páginas de la red: <http://www.britannica.com>; <http://www.laopinioncoruna.es>; <http://www.publico.es>; <http://www.blogdecine.com>; <http://www.elpais.com>, todas ellas consultadas en la fecha de 18-05-11.

voz o a su pronunciación. Diana McLellan cuenta en un libro dedicado a las biografías de Greta Garbo y Marlene Dietrich algunas anécdotas al respecto. Por ejemplo, John Gilbert, frecuente compañero de reparto de la actriz sueca vio cómo su carrera entraba en declive por su voz aguda, que contrastaba notablemente con el tono grave de Garbo. El público se reía, también, de las actrices que interpretaban a damas de la alta sociedad, pero que tenían acento del Bronx neoyorquino²³.

A partir de la implantación del cine sonoro, proliferaron las escuelas de arte dramático, dado que las exigencias técnicas de interpretación eran ahora mayores. Algunos actores contrataron a profesores de dicción, como, por ejemplo, Gloria Swanson, que pagaba a Laura Hope Crews, actriz teatral, mil dólares a la semana, para que le enseñara a interpretar con la voz. La actriz Louise Brooks se quejaba en una ocasión de los cambios que llevaba consigo el cine sonoro:

Con las películas habladas, ya no podías quedarte levantado hasta el amanecer. Tenías que salir corriendo de los estudios y ponerte a estudiar tus frases, lista para empezar el rodaje del día siguiente a las ocho de la mañana. Fue entonces cuando la maquinaria de los estudios se hizo verdaderamente con las riendas. Te controlaba en cuerpo y alma, desde el momento en que salías de la cama al amanecer hasta que el departamento de publicidad volvía a meterte en la cama por la noche²⁴.

Ramón Sala Noguera señala algunas otras claves del cambio provocado por los inicios del cine hablado. Asegura que los que más sufrieron con la novedad fueron los músicos, pues la mayoría de ellos fueron despedidos. Tan sólo a algunos se les contrató después para grabar las bandas sonoras de los *films*. Surgieron, además, otras complicaciones. Por ejemplo, en el rodaje y en la post-producción resultaba muy difícil compenetrar los equipos de imagen (que provenían del cine mudo) y los del sonido (procedentes de la radio). Por otro lado, el público no estaba acostumbrado a guardar silencio en las salas de cine. Por ello, se colocaron carteles que rogaban silencio cuando se proyectaban películas *habladas*. Esos carteles pudieron verse en los cines americanos hasta, incluso, los años cincuenta. El hábito del silencio tardó en consolidarse. Y otra de las consecuencias del desarrollo del cine sonoro tiene que ver con la narratividad del

²³ Diana McLellan, *Greta & Marlene: Safo va a Hollywood*, Madrid, T&B, 2002, pp. 116-118.

²⁴ El testimonio de Louise Brooks está recogido en Diana McLellan, *op. cit.*, p. 117.

montaje, que ya no está determinada solamente por los planos cinematográficos, sino, también, por las frases de los actores²⁵.

2.2. El cinematógrafo en España

La llegada del cine a España se produjo —como he comentado en el apartado anterior— de manera muy rápida. Desde aquella sesión pública²⁶ en el Gran Café de París, en la que los hermanos Lumière dieron a conocer el cinematógrafo al público francés, el 28 de diciembre de 1895, hasta la presentación del invento en España, en mayo de 1896, habían pasado tan sólo cinco meses. Y si nos atenemos a la primera sesión privada, en marzo de 1895, el tiempo transcurrido es de poco más de un año. Esto da idea de la modernización que caracteriza ya a la sociedad de esta época. Antes de este momento, los avances técnicos y los movimientos artísticos y culturales llegaban a España, en su mayor parte, con notable retraso.

En el caso del cinematógrafo la situación es bien distinta. Ya he comentado más arriba que los hermanos Lumière contaban con una sólida red comercial. Eran dueños de una fábrica en la que produjeron las primeras máquinas de cine, disponían de una clientela segura y de un conjunto de operadores a los que enviaron a distintos países para presentar su invento. Los Lumière encomendaron a sus agentes varios objetivos, además de la proyección de películas: la grabación de *films* y la comercialización de su artilugio, es decir, la venta de esos primeros cinematógrafos. Quizá es, precisamente, la intención comercial de los Lumière, una de las razones por las que el cine hizo su aparición en España de una forma tan rápida.

Tradicionalmente, la crítica ha atribuido a Alexander Promio la presentación del cinematógrafo en nuestro país. Sin embargo, parece que éste se encontraba en Francia por estas fechas, en mayo de 1896. A día de hoy, se desconoce la identidad del agente de los Lumière encargado de proyectar las primeras películas en Madrid²⁷.

²⁵ Ramón Sala Noguer, *Introducción a la historia de los medios: consideraciones teóricas básicas sobre la historia de los medios de comunicación de masas*, Bellaterra, Universidad Autònoma de Barcelona, 2007, pp. 37-38.

²⁶ Se colocaron carteles que anunciaban el cinematógrafo para atraer al público. Véase Apéndice, ilustraciones núms. 9 y 10.

²⁷ Véase Román Gubern, “Los difíciles inicios”, en Juan Carlos de la Madrid (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Gijón, Ayuntamiento, D.L., 1997, pp. 11-25. Gubern menciona la investigación sobre

Agustín Sánchez Vidal advierte que la introducción en España del aparato proyector de los pioneros franceses no debe confundirse con los inicios del cine en nuestro país. En efecto, el primer contacto del público español con el cine no fue con el cinematógrafo de los Lumière, sino con el kinetoscopio de Edison y, más tarde, con el animatógrafo de Robert William Paul, patentado por éste en Gran Bretaña en mayo de 1895. Así lo explica Sánchez Vidal:

[...] antes de la difusión de esta patente en España [del cinematógrafo] (que arranca en 1896, pero tiene lugar, sobre todo, a partir de 1897) se habían visto películas gracias a los sistemas derivados de Edison. Los kinetoscopios que ofrecían fotografías en movimiento a través de visores individuales pueden datarse al menos desde 1895. También las primeras proyecciones en pantalla se llevaron a cabo mediante patentes derivadas de Edison, como el animatógrafo instalado a partir del 11 de mayo de 1896 en el madrileño Circo Parish por el electricista húngaro Erwin Rousby. Dos días después, el cinematógrafo Lumière fue presentado en un local de la Carrera de San Jerónimo en sesión privada, y el día 14 en sesión pública. Pronto se difunde por todo el país en pabellones móviles, cafés u otro tipo de locales. A partir de la temporada siguiente, la de 1897, ya es un espectáculo familiar, y los operadores nacionales comienzan a impresionar películas autóctonas²⁸.

En resumen, la primera exhibición de películas en España tuvo lugar en Madrid, en mayo de 1895, (coincidiendo con las fiestas de San Isidro), por medio del kinetoscopio de Edison, que permitía la visualización de fotografías en movimiento, a través de visores individuales. Al año siguiente, el 11 de mayo, el operador húngaro Erwin Rousby presenta el animatógrafo, lo que supone la primera proyección de imágenes en pantalla. Y tres días después se produce la exhibición de películas con el cinematógrafo Lumière en las dependencias del Hotel Rusia, situado en la Carrera de San Jerónimo de la capital española²⁹. El precio de esta entrada era de una peseta y las sesiones eran muy breves, de un cuarto de hora³⁰. También estas dos proyecciones del año 1896 coincidieron con la festividad del patrón de Madrid³¹.

Promio llevada a cabo por Jean Claude Seguin, expuesta en su libro, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*, Université Jean-Monnet, Saint Étienne, 1995.

²⁸ Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, pp. 543-544.

²⁹ En la actualidad, dos placas recuerdan aquella primera sesión cinematográfica. Véase Apéndice, ilustraciones núms. 13 y 14.

³⁰ Andrés Amorós, *Lucas de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 189.

³¹ Para los detalles de las primeras exhibiciones de películas en Madrid, con los distintos sistemas, véase Josefina Martínez, "Cómo llegó el cine a Madrid", en *Artigrama*, 2001, núm. 16, pp. 25-27 y Joaquín

La llegada del cinematógrafo a España coincidió con un momento histórico y social muy convulso, razón por la cual suele admitirse comúnmente que antes de 1905 el cine español no existió a efectos prácticos³².

Durante esa primera década cinematográfica, el dato más destacable es la pobreza industrial y filmica de España, en un contexto de gran inestabilidad política y social.

España es a finales de siglo -[...] un país premoderno, asentado en una sociedad predominantemente rural y con resabios feudalizantes, preindustrial salvo en algunas zonas del norte y del noreste peninsular, sin apenas clases medias, con una alta tasa de analfabetismo y sometida a la tutela castrense y eclesiástica bajo una corona y una Constitución políticamente muy restrictivas. [...]. También en esta sociedad las ofertas del sector del ocio eran resistentes a la modernización y la influencia extranjera, [...]. En este contexto socioeconómico llegó el cine a la península, en vísperas del desastre colonial de 1898 y, en su renqueante desarrollo, convivirá con la hemorragia y el malestar de la guerra de Marruecos y con estallidos obreros revolucionarios duramente reprimidos, sin ser capaz de aprovechar su ventajosa neutralidad y la semiparálisis de la producción europea durante la Primera Guerra Mundial³³.

Julio Pérez Perucha dice que el cine español, hasta 1910, se caracteriza por un “prolongado pionerismo”³⁴. Las causas que aduce otro crítico, Román Gubern, para el dificultoso despegue de nuestro cine tienen que ver, además de con el contexto histórico ya aludido, con el hecho de que las primeras productoras españolas fueran muy pequeñas, económicamente muy débiles, “gobernadas por estrategias conservadoras y sin ambición artística”. Eso les llevó a producir imitaciones, “casi siempre serviles y degradadas” de los modelos fílmicos que llegaban de fuera³⁵.

Si bien la producción de películas nacionales fue lenta y dificultosa, la venta de aparatos cinematográficos y las exhibiciones de *films* fue rápida e imparable. El cine resultaba, en estos primeros años, un negocio muy lucrativo. Las películas solían tener una duración de alrededor de un minuto y se proyectaban en lotes de media hora, lo que suponía una gran cantidad de sesiones al cabo de un día. Además, el formato de este nuevo entretenimiento permitía su exposición en locales muy diversos: teatros, cafés,

Cánovas, “1896-1914. Primeros años del cine en Madrid”, en Juan Carlos de la Madrid (coord.), *op.cit.*, pp. 54-57.

³² Román Gubern, *op. cit.*, p. 11.

³³ *Ibidem*, pp. 11-12. Véase también Julio Pérez Perucha, “Narración de un aciago destino (1896-1930), en Román Gubern [et al.], *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 22-23.

³⁴ Julio Pérez Perucha, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Román Gubern, *op. cit.*, p. 12.

restaurantes, circos e, incluso, jardines. Con el tiempo, se construyeron para el *cinema* barracones con suelos de tierra y cubiertas de lona y madera. Agustín Sánchez Vidal lo explica de la siguiente manera:

En esta época el cine suponía un negocio muy ventajoso con una inversión y mantenimiento mínimos, ya que en otros espectáculos raramente se podían dar más de cuatro sesiones al día; por el contrario, era posible ofrecer cada media hora un lote de películas, cada una de las cuales no solía pasar del minuto. Ello explica la proliferación de cinematógrafos, siguiendo dos vías de asentamiento: por un lado, se integra en todo tipo de diversiones públicas, desde teatros y salones de variedades hasta cafés, restaurantes, circos o jardines de recreo. Y, por otro, se desarrolla como espectáculo independiente en pabellones específicamente dedicados a él³⁶.

En origen, el invento se exhibía a un público aristocrático y burgués, como un artilugio fruto del avance científico en investigaciones sobre el movimiento. Poco después, ese carácter de prodigio técnico dio paso a la concepción del cinematógrafo como un elemento de ocio más. Los espacios en los que podía disfrutarse del nuevo espectáculo variaron en poco tiempo. De los salones de la alta sociedad pasó a los cafés y los teatros, en seguida a las barracas de feria y, por último, a locales construidos *ex profeso* para el cine.

El artilugio de los inventores franceses pasó en muy poco tiempo de ser una mera curiosidad exhibida en barracas de feria a convertirse en una droga poderosa a la que se engancharon con avidez gentes de todas las geografías, culturas, y clases sociales; y consiguientemente, en un potente negocio y en un no menos poderoso medio de conformar mentalidades³⁷.

La razón por la que el nuevo espectáculo abandonó esos barracones y la construcción de cines fijos para la proyección de las películas está relacionada con el aumento de la duración de los *films*, que requería lugares más confortables. En el año 1907 estaban en funcionamiento en España unos quince mil cines³⁸.

La venta de los aparatos cinematográficos de los Lumière y el atractivo lúdico y comercial que despertaba el nuevo medio hicieron surgir los primeros rodajes en España. Existe todavía un debate sobre cuál es la primera película española. Durante

³⁶ Agustín Sánchez Vidal, *op.cit.*, p. 544.

³⁷ José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, *cit.*, p. 11.

³⁸ Cfr. Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, pp. 544-545.

mucho tiempo se pensaba que este puesto destacado lo ocupaba la famosa *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, de Eduardo Gimeno³⁹. Ahora, toda la crítica está de acuerdo en que esto no es así. Este *film* no se rodó el 11 de octubre de 1896, ni se proyectó al día siguiente, como se creía en un principio, sino que data, como mínimo, de 1898, según asegura Jon Letamendi⁴⁰. Otros autores, como por ejemplo, Joaquín Cánovas, afirman que hay que fecharla en 1899⁴¹. El año no está claro, pero, en cualquier caso, no se trata de la primera película española.

Jean Claude Seguin propone, como el primer *film*, el documental *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, y como fecha de su presentación, el 11 de septiembre de 1896, en Valencia⁴². Sin embargo, Julio Pérez Perucha rectifica este dato y ofrece la fecha de 23 de octubre de ese mismo año⁴³. A esta película pionera le sigue en el tiempo, el *Entierro del general Sánchez Bregua*, rodada el 20 de junio de 1897, en La Coruña, por parte de Joseph Sellier. Unos días antes, el 12 de junio, el fotógrafo vitoriano Antonio Salinas había rodado unas escenas de la plaza Virgen Blanca de Vitoria, pero nunca llegaron a proyectarse⁴⁴. En cuanto a la autoría de la que puede ser la primera película española, la citada *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe*, hay que decir que en la mayor parte de la bibliografía se la cataloga como anónima. Sin embargo, algunos investigadores, como Caparrós Lera⁴⁵, han aventurado el nombre de Charles Kalb como el del operador que la filmó. Pero es posible que solamente fuera el encargado de proyectar la película en Valencia. Gubern⁴⁶, por ejemplo, sólo asegura que es muy posible que el operador fuera francés, pero no cita a ninguno en concreto.

Dentro del panorama de los pioneros del cine español, Caparrós Lera recuerda dos nombres⁴⁷: Frutuós Gelabert y Segundo de Chomón. Gelabert está considerado por gran parte de la crítica como el verdadero fundador de la industria cinematográfica en

³⁹ Véase Apéndice, ilustración núm. 18.

⁴⁰ La afirmación de Letamendi está recogida en José María Caparrós Lera, *Historia del cine español*, Madrid, T&B Editores, 2007, p. 23.

⁴¹ Joaquín Cánovas Belchí, "Primeros tiempos del cine en España", en Daniel Narváez Torregrosa, (coord.), *Los inicios del cine*, México D.F., Plaza y Janés, 2004, p. 36.

⁴² Jean Claude Seguin, *Historia del cine español*, Madrid, Acento, 1995, pp.7-8.

⁴³ Julio Pérez Perucha, "Narración de un aciago destino", en Román Gubern, *Historia del cine español*, cit., p. 25.

⁴⁴ Jon Letamendi y Jean Claude Seguin, *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1997. Para la controversia sobre la fecha de la primera película española, véase también Jon Letamendi y Jean Claude Seguin, *La cuna fantasma del cine español*, Barcelona, SIMS, 1998 y José Ramón Sáiz Viadero (coord.), *La llegada del cinematógrafo a España*, Santander, Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, 1998.

⁴⁵ José María Caparrós Lera, *Historia del cine español*, cit. p. 23.

⁴⁶ Román Gubern, "Los difíciles inicios", en Juan Carlos de la Madrid, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷ José María Caparrós Lera, *Historia del cine español*, cit. p. 24.

España. Ostenta el mérito de haber rodado el primer *film* argumental de nuestro país: *Riña en un café*⁴⁸, que las últimas investigaciones fechan en 1899 y no en 1897.

Por su parte, Chomón se convertiría en uno de los operadores de cámara más conocidos en el ámbito cinematográfico internacional. A él se debe la invención de numerosos trucos y efectos especiales –como los que se muestran en el famoso *film*, *El hotel eléctrico* (1905?)⁴⁹ - e, incluso, se le atribuye la primera utilización del *travelling*. Recordemos, además, que participó en la gran película de Giovanni Pastrone, *Cabiria* (1914). Caparrós Lera destaca el hecho de que los albores del cine español se caracterizaran ya por la existencia de dos escuelas: la realista popular de Gelabert y la fantástica de Chomón. Asegura que en esto superábamos a los países vecinos. Algunos de los primeros títulos del director aragonés son *Pulgarcito* y *Gulliver en el país de los gigantes* (ambas de 1903)⁵⁰.

El funcionamiento de los locales de cine de aquellos años iniciales era el siguiente: Había un ‘voceador’ en el exterior, encargado de dar a conocer las películas que se proyectaban y de atraer a los clientes; una persona en la taquilla; un operador de cabina y, en muchas ocasiones, un pianista⁵¹ o una orquestina, que acompañaban con su música las historias narradas en los *films*. En las salas había gran bullicio, sobre todo en el gallinero y muy pronto los acomodadores hubieron de imponer cierto orden a los asistentes. Así lo cuenta Sánchez Vidal:

Con el tiempo, la figura del acomodador pondrá orden en el gallinero y contribuirá a garantizar unas ciertas maneras y a hacer menos arriesgado para la burguesía el dejarse caer por los cinematógrafos⁵².

Este crítico habla también de la importancia de otra figura fundamental de aquellos primeros cines: el *explicador*, que se encargaba de ir comentado las películas, dado que los argumentos iban haciéndose cada vez más complicados:

El papel del *explicador* resulta clave al aumentar la duración y complejidad de las películas, y algunos llegaron a ser tan populares como los propios actores⁵³.

⁴⁸ Véase Apéndice, ilustración núm. 19.

⁴⁹ Véase Apéndice, ilustración núm. 20.

⁵⁰ José María Caparrós Lera, *Historia del cine español*, cit. p. 24.

⁵¹ Véase Apéndice, ilustración núm. 16.

⁵² Agustín Sánchez Vidal, “El cine”, en Andrés Amorós y José M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, cit., p. 544.

⁵³ *Ibidem*.

El cine de los primeros tiempos tiene dos focos principales en España, según afirma el historiador del cine Román Gubern⁵⁴: Barcelona y Madrid. En seguida empezó a tener un peso importante la ciudad de Valencia. Según este crítico, entre las dos grandes ciudades españolas, las diferencias eran notables. En Madrid no había público para este nuevo entretenimiento. Por un lado, la burguesía madrileña no era tan avanzada y europeísta como la barcelonesa y no estaba interesada en las novedades que ofrecía el cinematógrafo. Además, en pocos lugares como en Madrid estaban tan arraigados la zarzuela, el sainete y los toros. El público prefería estos espectáculos al cine.

Otro inconveniente para el desarrollo de la cinematografía en Madrid reside en el desprestigio de los locales donde se proyectaban las películas. Gubern dice que la voz de los explicadores, que comentaban la película a gritos, la música de las orquestinas (orquestas de pocos instrumentos) y de los orquestriones⁵⁵ (grandes máquinas diseñadas para producir música al estilo de las orquestas), que resultaba estridente y molesta, y los frecuentes incendios en las salas provocaban el rechazo de muchos madrileños, todavía no acostumbrados al ritmo de una moderna capital industrial⁵⁶.

Esta situación llevó a que, entre 1906 y 1909, el negocio cinematográfico madrileño atravesara momentos muy críticos y que los empresarios de cine decidieran alternar este espectáculo con otros procedentes del ámbito del teatro, como variedades, entremeses cómicos, sainetes e, incluso, números circenses. De esta manera, el cine volvió a compartir espacio con el teatro, como había ocurrido al principio, (recordemos que las primeras exhibiciones de películas habían tenido lugar en cafés y teatros). Explica Román Gubern:

[...] si en los primeros tiempos del cinema se alternaba la presentación de películas con algún que otro número de variedades, el proceso se había invertido ahora y bajo la denominación «fin de fiesta» se exhibían todo tipo de espectáculos escénicos (variedades, entremeses cómicos, circo y fieras, sainetes, género chico) amenizados con alguna que otra guerrilla, quizá para justificar la denominación del local⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. Román Gubern [et al.], *Historia del cine español*, cit. pp. 45-47.

⁵⁵ “El orquestrión es un gran instrumento mecánico, construido por F.T. Kaufmann en Dresde, entre 1846 y 1851, su particularidad es que puede imitar el sonido de una orquesta de viento completa, con percusión de tambores, címbalos o triángulo, pudiendo hacer sonar cada instrumento por separado. Anteriormente otros dos instrumentos fueron llamados “orquestrión”: un órgano de cámara, inventado por Abt Vogler a finales del siglo XVIII; y un pianoforte con tubos de órgano, fabricado en Praga por Thomas Anton Kunz”. Estos datos pueden encontrarse en la siguiente dirección: http://www.orfeoed.com/-responde_fich.asp?secc=2&id_d=174. Fecha de consulta: 03-08-11. Véase Apéndice, ilustración núm. 15.

⁵⁶ Román Gubern [et al.], *Historia del cine español*, cit., p 46.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 45-46.

Los periódicos de la época tildaban de *homeopatía escénica* la convivencia, en los mismos locales, entre los espectáculos cinematográficos y los teatrales. El historiador Sánchez Vidal se refiere a ello de esta manera:

Para sobrevivir a dicho teatro, el cine hubo de curarse en salud inyectándose una buena dosis de él, fenómeno que la prensa del momento denominó *homeopatía escénica*. [...].

Llegado determinado momento, hubo tal grado de contaminación entre cine y teatro por horas, que en fecha tan tardía como julio de 1913 sólo el Apolo y el Cómico funcionaban como tales teatros en Madrid. Los demás eran, en realidad, cines, ya que incorporaban aparatos de proyección⁵⁸.

Esta situación se mantuvo hasta bien entrada la década de los diez. Sin embargo, en los primeros años de la década de los veinte, el foco cinematográfico central pasa de Barcelona a Madrid, con la creación de la productora Atlántida, que pronto estará dirigida por Florián Rey, quien tuvo el acierto de adaptar para el cine las zarzuelas y novelas más conocidas. De esta manera, se ganó al público popular y comienza, así, el despertar industrial de la cinematografía española⁵⁹.

Ese desarrollo del *cinema* favoreció la aparición de una prensa especializada y el surgimiento de secciones dedicadas al cine en los periódicos y revistas de información general y desembocó en la celebración del Primer Congreso Nacional de Cinematografía en el año 1928. La llegada del cine sonoro y la crisis de 1929 provocaron más tarde un retroceso en dicho desarrollo. En palabras de Sánchez Vidal:

La misma vitalidad se refleja en las revistas que surgen en la segunda mitad de la década (como *Popular Films* en 1926 y *La Pantalla* en 1927) y la convocatoria en 1928 del Primer Congreso Nacional de Cinematografía. Expectativas que se encargaría de yugular la llegada del sonoro y la crisis de 1929, hasta el punto de que entre este año y 1930 sólo se filman en España cinco películas⁶⁰.

⁵⁸ Agustín Sánchez Vidal, *op.cit.*, p. 545.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 546.

⁶⁰ *Ibidem*.

2.3. La recepción fílmica en España

2.3.1. Recepción social: El público ante el *cinema*

Julio Montero y María Antonia Paz⁶¹ destacan que el público que asistió a las primeras proyecciones realizadas con el cinematógrafo Lumière en el Hotel Rusia de Madrid, en los meses de mayo y julio de 1896, fue calificado por la prensa como *distinguido* y, efectivamente, así fue. La infanta Isabel acudió a una de las sesiones de los primeros días y, después, la Reina Regente María Cristina contempló el invento junto a la familia real en sesión privada⁶².

Según estos autores, la novedad del cinematógrafo se mostraba a aquéllos que podían valorar su importancia científica, a las clases medias y altas, poseedoras de una cultura suficiente que les permitía comprender el alcance del nuevo artilugio.

Sin embargo, el cine pronto empieza a generalizarse entre públicos más variados, pues no hay que olvidar el hecho de que las proyecciones solían coincidir con las ferias y las fiestas locales. Las películas pasan entonces de los salones elegantes a las barracas ruidosas y populares.

Como ya he dicho más arriba, la exhibición de películas comienza a hacerse más regular con la construcción de salas específicas, aunque, en muchos casos, el cine convive con el teatro y otros espectáculos, sobre todo, como ya se ha visto, en Madrid.

Antes de la década de los veinte, el nuevo medio está ya consolidado, situación que se manifiesta ampliamente en la prensa. La consideración positiva de que goza el cine en un primer momento, vinculada, sobre todo, a la concepción científica del cinematógrafo, pierde peso a medida que pasa el tiempo. Los periódicos, en su mayoría, comparten una opinión más bien negativa del cine, pues la amplia divulgación popular que ha alcanzado ya en la segunda década del siglo supone un motivo de rechazo de la clase burguesa y la élite cultural.

Existen varias razones para explicar este desprecio por parte de las clases altas y sus periódicos y revistas. Uno era, por ejemplo, el hecho de que la proyección de películas

⁶¹ Para la evolución, tipos y postura del público ante el cine en el primer tercio del siglo XX, véase Julio Montero y María Antonia Paz, “Ir al cine en España en el primer tercio del siglo XX”, en José-Vidal Pelaz y José Carlos Rueda (eds.), *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp, 2002, pp. 91-136.

⁶² Véase Joaquín Cánovas Belchí, “Las primeras sesiones del «cinematógrafo Lumière» en Madrid”, en *Imafronte*, 1992-1993, núms. 8-9, pp. 105-112.

exigiera oscuridad en las salas, lo que propiciaba altercados y profusión de palabras soeces por parte de muchos jóvenes y la “peligrosa” proximidad entre hombres y mujeres.

Otro problema residía en la frecuencia con la que se declaraban incendios en las salas. Además, era habitual que en ellas entrara más gente de la que se debía admitir.

Los periódicos de información general y algunas revistas también se preocuparon de incentivar las polémicas en torno a las posibles consecuencias del cine⁶³. Por ejemplo, se inició un intenso debate acerca de la influencia de las películas en el comportamiento de los niños. Montero y Paz recuerdan en su libro que para controlar este asunto se recurrió a la instauración de la censura, en noviembre de 1912:

La Circular que comunicaba a los Gobernadores civiles el establecimiento de la censura en el cine (R. O. de 28.XI.1912), también se hizo llegar a las Juntas provinciales de Protección a la Infancia. Se especificaba que los títulos y asuntos de que trataran las películas habían de presentarse con antelación en el gobierno civil o en las secretarías de los ayuntamientos. También prohibía la entrada a los cines de menores de 10 años que no fueran acompañados. También especificaba que las empresas podían organizar sesiones exclusivamente para niños, diurnas, –las famosas *matinéas*– en las que se proyectaran cintas instructivas (se señalan como ejemplo las históricas, de viajes, etc.)⁶⁴.

Sin embargo, esto no evitó que en las salas de cine hubiera siempre mucha presencia infantil.

Los citados críticos hablan también de un intento, por estas fechas, de utilizar el cine con fines propagandísticos. Sin embargo, este método no cuajó en nuestro país en esta segunda década del siglo, sobre todo, en lo referente a la propaganda política. Sí se consiguió, en cierta medida, incluir publicidad de manera más o menos encubierta en las películas, a través de la aparición en los *films* de algunas marcas y establecimientos.

Por otra parte, muchos periódicos insertaban en sus páginas, ya desde la segunda década del siglo XX, anuncios para publicitar la proyección de películas. A través de la exploración de esos anuncios, Montero y Paz establecen una clasificación por géneros cinematográficos y tipos de público consumidor de dichos géneros, en los años veinte.

⁶³ Véase el artículo publicado en *La Época*, el 18-04-16 (p. 2), titulado *La influencia del «cine»*, que lleva como antetítulo “Por los niños”, citado en Julio Montero y María Antonia Paz, *op. cit.*, p. 112.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 113. Otras Reales Órdenes continuaron estableciendo medidas censoras: R. O. de 19.X.1913 y R. O. de 31. XII. 1913.

Dedicado a los niños está el cine cómico; a los jóvenes, las películas de aventuras y, a las mujeres, las sentimentales. Como parte de la oferta cinematográfica hay, también, películas de contenido religioso, cuya programación suele coincidir con la Navidad y la Semana Santa⁶⁵.

Me he referido ya al rechazo que gran parte del público burgués muestra con respecto al cine. Sin embargo, en la década de los veinte, la aversión que la burguesía siente hacia el *cinema* comienza a desaparecer, gracias a la proyección de películas basadas en obras maestras de la literatura. Otro de los motivos por los cuales la burguesía comienza a aficionarse al cine es la mejora de algunas salas, que empezaron a adquirir, en muchos casos, comodidad y diseño casi aristocráticos. En estos años existían salas y localidades de distinto precio y categoría. Dice Díez Puertas a este respecto:

A partir de los años veinte, se produce un incremento del precio de la entrada como consecuencia de la elevación del coste de las películas (cada vez más largas y de mayor calidad) y como resultado de la mejora de las salas de cine. Hay que recordar que por estos años empiezan a construirse las grandes catedrales del cine, es decir, locales con miles de butacas, como el Monumental Cinema de Madrid, que se abre en 1923 con un aforo para 4.200 espectadores. Aún así, el precio sigue siendo asequible y lo suficientemente variado como para que cada clase o grupo social encuentre una entrada a su medida: de la sala de estreno a la sala de «barato», de palco al gallinero, del programa «lunes aristocrático» al programa de sesión doble⁶⁶.

Este crítico aporta las cifras que especifica Txomin Ansola en su estudio sobre las exhibiciones cinematográficas en Portugalete en los años veinte, como referencia de los precios de las entradas de cine en esa década en España:

[...] en 1920, [...] entradas de 60 céntimos (butaca), 40 céntimos (silla y delantera), 30 céntimos (primera fila anfiteatro) y 20 céntimos (anfiteatro). En 1929, esos precios han subido a 70 céntimos (butaca), 60 céntimos (silla delantera) y 40 céntimos (anfiteatro), es decir, un incremento del 17% en la entrada más cara y del 100% en la más barata. No obstante, las rentas crecen más. En Vizcaya, en ese momento, un

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 118-119. Sobre cine religioso, véanse, por ejemplo, dos anuncios: El primero, publicado en *El Debate*, el 11-01-23, que dice «Película interesante. La Roma de los Papas. Por una sola vez se proyectará (...) en el salón Reina Cristina (Damas catequistas) la interesante película tomada del natural. Asistirá a la proyección el Nuncio y el Obispo de Madrid-Alcalá». El segundo aparece en *El Heraldo de Madrid*, el 26-11-24 y dice: «El milagro de Lourdes. Maravillosa creación religiosa con el beneplácito y recomendación del Excelentísimo señor Obispo de Madrid-Alcalá. En Cinema X».

⁶⁶ Emeterio Díez Puertas, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, p. 29.

obrero cualificado de la metalurgia gana 1,37 pesetas la hora y un peón 0,83 pesetas. Además, el precio medio para toda la década es prácticamente el mismo, unos 50 céntimos, valor que resulta de dividir el número de espectadores por la recaudación⁶⁷.

Como puede verse, en este espectáculo se mantuvo la diferenciación entre las clases sociales. El público del cine no era un grupo unificado, homogéneo. Había diversidad de salas, unas caras y elegantes, situadas en el centro de las ciudades y otras más pequeñas y de menor precio en los barrios. Los distintos grupos sociales acudían al cine en momentos distintos del día. Y, como ya se ha visto en el texto anterior, no todas las localidades tenían el mismo precio. Así lo explican Montero y Paz:

La oferta diferenciaba primero los grandes cines de las salas de barriada. Pero no acaban ahí las distinciones. Los precios, en cada tipo de local, señalaban una escala diversa de servicios. Se diferenciaban en función de la clase de localidad, en definitiva de la comodidad, de la exclusividad y de la atención de los empleados. Pero también las sesiones tenían lugar a horas y en días bien diversos. Los festivos y vísperas constituían la oferta más exclusiva. Las sesiones de domingos por la mañana se dedicaban a niños exclusivamente. Los días de diario, desde primeras horas de la tarde, clases populares, desde públicos juveniles a mujeres de todas las edades, hasta la noche, con recaudaciones inferiores, pero mejores que si no se abriera...tampoco los cines resaltaban las diferencias de clase; sencillamente se adaptaban lo mejor que podían a ellas⁶⁸.

El público de principios de siglo XX se sintió fascinado por el nuevo espectáculo, porque, como explican estos críticos,

los mercaderes de sueños mejoraban su oferta: risas, aventuras, lujo, despreocupación, viajes a tierras exóticas o a lo propio y cercano desconocido, y ¡el sonoro!... eso en las pantallas; y butacas cómodas, y temperatura adecuada, y la apariencia de un cierto lujo, y ser tratados como señores por unos empleados de uniforme...⁶⁹

⁶⁷ Txomin Ansola, "El Salón Ideal, exponente de la consolidación del espectáculo cinematográfico en Portugalete durante la década de los veinte", en *Ikusgaiak*, 2000, núm.4, pp. 48-49 y 54-55, citado en Emeterio Díez Puertas, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁸ Julio Montero y María Antonia Paz, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 136.

2.3.2. El cine en la prensa

Como ya he señalado, el 13 de mayo de 1896 se presenta el cinematógrafo en España. Dos días después se publica la noticia de la primera proyección cinematográfica en el *Heraldo de Madrid*, que hace hincapié en lo sorprendente del invento y la proyección⁷⁰.

Una década después empiezan a aparecer las primeras publicaciones específicamente cinematográficas. De las doce surgidas entre 1907 y 1914, cinco se editaban en Madrid y siete en Barcelona⁷¹. Algunos títulos son, por ejemplo, *Cinematógrafo* (1907), *Cinematógrafo Ilustrado* (1907), *Artístico Cinematográfico* (1907), *Teatros y Cines* (1911), *La Cinematografía española* (1912) y *El cine*⁷² (1912). Pero la primera revista de importancia es *Arte y Cinematografía*, que nace en Barcelona en 1909.

Otros títulos interesantes son: *La Película* (1915), *Por esos cines*, «Revista quincenal de cinematografía» (1917), *Tras la pantalla* (1920), *Cine popular*⁷³ (1921), *Información Cinematográfica* (1922), *Películas* (enero 1923) y *Espectáculos de Madrid* (1922-1934). En 1925, nacen *El Film* y *La Película Selecta* y, en 1926, *Popular Film*⁷⁴, que duró casi una década. Un año después aparecen *La Pantalla* y *Pantallas y Escenarios* y, en el año al que dedico este trabajo, 1928, *Arte Mudo* y *Cartelera Gráfica*.

Juan Antonio Cabero, redactor cinematográfico de *Heraldo de Madrid* y *El Liberal*, funda en 1917, momento que coincide con el desarrollo del cine como espectáculo de masas, la revista *Cinema*, que más adelante cambiará su nombre por el de *Cinema y Variedades*. Una curiosidad: la relación entre el cine y Cabero no se limitó a su labor periodística, sino que también participó en él como guionista y director. Dirigió, por

⁷⁰ María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España*, vol. 3, *El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996, p. 178. La información relativa a este epígrafe la he extraído de este manual. El diario *La Época* también recogió en sus páginas la presentación del cinematógrafo el 14-05-96, un día antes que *El Heraldo de Madrid*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Véase Apéndice, ilustración núm. 28.

⁷³ Véase Apéndice, ilustración núm. 27.

⁷⁴ Véase Apéndice, ilustración núm. 29.

ejemplo, la película *Estudiantes y modistillas* en 1927⁷⁵. En aquel mismo año de 1917 aparece otra revista en Barcelona con el mismo título de *Cinema*. En esta ciudad, siguen editándose los títulos *Arte y Cinematografía* y *El Cine*.

En 1928 sale a la luz la revista *Cinópolis*⁷⁶, en lengua catalana, que pretende ser la primera revista humorística dentro del panorama dedicado al arte filmico. Por otra parte, la influencia de la cinematografía americana se deja sentir en la creación de la revista *Chaplin*, con título referente al gran actor del cine hollywoodiense.

Relevante es la afirmación de María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz con respecto a estas revistas especializadas y la información que sobre cine se da en los periódicos y las revistas de información general:

Creemos que para reconstruir el fenómeno de la recepción del cine en España son más útiles que estas pequeñas revistas especializadas –por lo demás en su mayor parte inencontrables– los diarios y las revistas de información general, algunos de los cuales empiezan a dedicar secciones, a veces páginas semanales, al nuevo espectáculo⁷⁷.

Incluso los diarios más conservadores como *El Debate*, reservaron espacio para el cine. El nuevo arte se trata también en las páginas de *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, etc., todos ellos, periódicos de gran peso en la España del momento.

Por supuesto, revistas como la *Revista de Occidente* (1923) y *La Gaceta Literaria* (1927) incluyeron el cine entre sus páginas, así como otras de información más general como *Blanco y Negro* (1891), *Mundo Gráfico* (1911), *La Esfera* (1914) y *Estampa* (1928).

3. EL CINE EN LA REVISTA *BLANCO Y NEGRO* EN 1928

Desde el año 1896 aparecen referencias al cinematógrafo en la revista *Blanco y Negro*⁷⁸. Pero es en 1927 cuando se crea una sección fija dedicada al cine, con el nombre de *Actualidades cinematográficas*, incluida en otra más amplia llamada *El*

⁷⁵ Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchí, *Catálogo del cine español. Volumen F2, Películas de ficción, (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1993, p. 68.

⁷⁶ Véase Apéndice, ilustración núm. 30.

⁷⁷ María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, *op. cit.*, p. 311.

⁷⁸ El 31 de octubre de 1896 –sólo cinco meses después de la presentación del cinematógrafo Lumière en Madrid– se inserta el siguiente anuncio en *Blanco y Negro*: “VENTA. Cinematógrafo soberbio; instalación completa; doce películas; costó 3.000 francos. Cédula 207. Lista correos.- Valladolid”.

lienzo de plata, que se inscribe, a su vez, en la sección general de *Espectáculos*. En 1928, se puede encontrar información referente al cinematógrafo en prácticamente todos los números de la revista *Blanco y Negro*. Y, en algunos, además de los habituales artículos relacionados con este nuevo arte, la revista ofrece una “novela cinematográfica”. Se publican, en este año, doce de estos relatos. Según Lucía Tello Díaz, “es 1928 el año en que mayor número de novelas cinematográficas se registran hasta el momento⁷⁹”. Ésta es otra de las razones por las que me he decidido por este año como referencia de análisis en este trabajo.

3.1. La revista *Blanco y Negro*

Torcuato Luca de Tena funda, en 1891, la revista *Blanco y Negro* que se convertirá, en los primeros años del siglo XX, en una de las revistas gráficas españolas más importantes. El primer número salió a la luz el 10 de mayo, con un formato de 275 por 200 milímetros⁸⁰. En un artículo publicado en la revista, el 15 de septiembre de 1929, su fundador explicaba las circunstancias en que surgió la creación de *Blanco y Negro*:

Nació *Blanco y Negro* de un viaje a Alemania. Estuve en Munich, y allí pude admirar y estudiar la organización artística e industrial de la famosa revista *Fliegende Blätter*.

De regreso a Madrid, y conversando con varios pintores jóvenes en el Círculo de Bellas Artes, me lamenté de que no se hiciera en España algo análogo, pues sólo existía entonces, y estampado en litografía, el *Madrid Cómic*. Me replicaron que aquí sobraban artistas para publicar un gran periódico ilustrado, pero que hacían falta editores.

- Pues yo seré ese editor –contesté, y aquel mismo día quedó decidida la publicación de *Blanco y Negro*⁸¹.

En el primer número, Luca de Tena escribió sobre las razones que le llevaron a elegir el título de la revista, que había sorprendido a muchos, pues en aquel momento las publicaciones periódicas solían tener nombres extensos y rimbombantes:

El blanco, símbolo de la pureza, es el risueño tono con que se confeccionan los trajes de las novias y de los niños de primera comunión;

⁷⁹ Lucía Tello Díaz, “La representación fotográfica del cine en *Blanco y Negro* y *ABC* (1903-1939)”, en *Historia y Comunicación Social*, Departamento de Historia de la Comunicación Social, Universidad Complutense De Madrid, 2007, núm. 12, p. 225.

⁸⁰ Francisco Iglesias, *Historia de una empresa periodística: Prensa Española, editora de “ABC” y “Blanco y Negro”: 1891-1978*, Madrid, Prensa Española, 1980, p. 9.

⁸¹ Estas palabras del artículo de Luca de Tena mencionado están recogidas en Francisco Iglesias, *op. cit.*, pp. 9-10.

blancas son las aristocráticas gardenias, las cabezas de nuestros padres, el alba del sacerdote, las rizadas tocas de las abadesas y las velas que alumbran los altares. El negro parece que compendia los dolores, las penas, los sufrimientos. De negro se visten las viudas y los huérfanos; negros son también los pensamientos de unos y los corazones de otros⁸².

En el número inicial contaba, además, cuáles eran los objetivos y el espíritu que iba a identificar a la publicación:

La revista culta; la gracia sin los hasta hoy inevitables ribetes pornográficos; el periódico festivo que sin temor alguno puede abandonarse en manos de toda persona; el semanario que por su confección especialísima y moderna y sus trabajos literarios y artísticos sea esperado con impaciencia y recibido con agrado, es lo que se propone ser *Blanco y Negro*, si el favor del público corresponde a las intenciones de la empresa.

Nuestro periódico, al presentarse con el título que lo hace, se funda en el perpetuo contraste que por todos lados se observa. La risa y el llanto, lo serio y lo festivo, lo formal y lo caricaturesco, lo triste y lo alegre, lo grave y lo baladí, todo ese blanco y negro que nos rodea desde que nacemos, será lo que nuestro semanario refleje, lo mismo en su parte artística que en la literaria⁸³.

Francisco Iglesias explica⁸⁴ que, en un primer momento, la revista no disponía de grandes recursos materiales. Antes de 1893, no contaba con talleres propios, sino que se imprimía en el establecimiento tipo-litográfico de “Sucesores de Rivadeneyra”. Sin embargo, fue incorporando con gran rapidez la maquinaria más adecuada al tipo de revista que Luca de Tena tenía previsto conseguir.

En 1892, empezó a publicar fotografías con cierta frecuencia. La portada de la revista incluía, en muchas ocasiones, el color, pero no fue hasta 1895 cuando inició los primeros ensayos con tintas de color en el interior de la revista. Fue la primera publicación española en utilizar este avance.

El 28 de junio de 1905, se añade el subtítulo de “Revista ilustrada”, lo que resultaba muy adecuado, puesto que las ilustraciones ocupaban casi más espacio que los textos⁸⁵. María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz hacen en su libro una reflexión acerca del

⁸² *Blanco y Negro*, 10-05-91, citado en Francisco Iglesias, *op. cit.*, p. 10.

⁸³ *Blanco y Negro*, 10-05-91.

⁸⁴ Francisco Iglesias, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 62.

impacto que podía suponer una revista como ésta para los lectores de principios de siglo XX:

En estos tiempos en que las imágenes nos bombardean por todas partes, y en que los rostros de políticos y personajes famosos y menos famosos de todas clases nos son más familiares que los de nuestros vecinos, hay que hacer un esfuerzo de imaginación para comprender lo que significaban las revistas gráficas a principios de siglo, cuando eran el único medio de ver el mundo, la ventana para asomarse al espacio público⁸⁶.

En 1909, *Blanco y Negro* constituye, con *ABC*, la base de Prensa Española S.A. y se convierte en la gran competidora de la revista *Nuevo Mundo*, creada por José del Perojo, en 1894⁸⁷.

Ambas revistas están dirigidas a un público burgués conservador, sin embargo, hay algunas diferencias entre ellas. *Nuevo Mundo* tenía una presentación más modesta y era más barata que *Blanco y Negro* en sus primeros años, y, además, gozaba de un carácter más abierto y progresista. *Nuevo Mundo* prestaba una menor atención a los “ecos de sociedad”, al contrario que *Blanco y Negro*, que cuenta con secciones en las que incluye noticias relacionadas con la vida aristocrática: casamientos, presentaciones en sociedad, etc.

Hubo entre ellas siempre una gran rivalidad, poblada de mutuos ataques y polémicas. A este enfrentamiento y lucha por el control del mercado se sumaron después revistas como *Mundo Gráfico*, *Por esos mundos* y *La Esfera*. En nuestro año, 1928 nace, además, la revista *Estampa*.

La Primera Guerra Mundial supuso para todas ellas una gran oportunidad al poder mostrar a sus lectores las imágenes de la contienda, con mayor éxito que los diarios. Pero, por otro lado, el aumento del precio del papel les impuso enormes dificultades.

Blanco y Negro, que era la revista más veterana de todas, introdujo importantes cambios en 1925 con la incorporación habitual del huecograbado, el aumento de la paginación y la creación de nuevas secciones⁸⁸. Francisco Iglesias amplía esta información y añade que creció, además, el número de colaboradores:

⁸⁶ María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España, vol. 3, El siglo XX: 1898-1936*, cit., Madrid, Alianza D.L., 1996, p. 171.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 173. Véase, también, Jean Michel Desvois, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

⁸⁸ María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, *op. cit.*, p. 378.

En el año 1925 Torcuato Luca de Tena introdujo en la revista importantes innovaciones. Desde el mes de enero parte de sus páginas comenzaron a publicarse en huecograbado, unas veces en tinta sepia y otras en tonos verdosos. El número de páginas aumentó considerablemente para dar cabida a redivivas y nuevas secciones: «Actualidades» (notas gráficas de la semana), «Gran mundo» (crónica de la semana, ecos varios de sociedad), «Deportes» (notas diversas de la semana deportiva), «El teatro» (revista de espectáculos), «La mujer y la casa» (modas, labores, el arte del hogar). [...]. El plantel de colaboradores también aumentó en este año, iniciado con las firmas de *Azorín*, Ramón Martínez de la Riva, José Luis Menéndez, conde de Carlet, Marciano Zurita, Francisco Mendizábal, Luis de Galinsoga, Ramón Pastor y Mendivil, Wnceslao Fernández-Flórez, Rodolfo de Salazar, Gregorio Martínez Sierra, Emiliano Ramírez Angel, Manuel Linares Rivas, etc⁸⁹.

En el año 1928, los números de *Blanco y Negro* solían tener unas cien páginas. En algunos casos, incluso más, una extensión considerable para una revista de periodicidad semanal. La variedad en cuanto a la temática puede verse en los títulos de las secciones de la revista, que mantiene una estructura muy similar a la iniciada en 1925. Algunas de las secciones conservan el mismo título, como «Actualidades» (notas gráficas de la semana), «La mujer y la casa» (modas, labores, el arte en el hogar), «Gran mundo» (crónica de la semana, ecos varios de sociedad) y «Deportes» (notas diversas de la semana deportiva). Tenemos, además, las secciones de «Letras, Artes, Ciencias» – donde se publican las “novelas cinematográficas” y artículos y reportajes sobre literatura, pintura, biología, medicina, etc., – y «Literatura», que habitualmente contiene cuentos y novelas publicadas por entregas.

Por su parte, la sección en la que se inscribe la información cinematográfica sufre algunas modificaciones a lo largo del año. El cine comparte espacio con el teatro en una sección cuyo título general es «El teatro y el cinematógrafo» (revista de espectáculos), dentro de la cual, la subsección teatral se llama “Informaciones y estrenos” y, la cinematográfica, “Ante la pantalla”. El 8 de abril varía este esquema: la sección pasa a llamarse «Espectáculos» (teatro, cine, toros) y el 8 de julio se modifica el nombre de la subsección de cine: cambia el título de “Ante la pantalla” por el de “El lienzo de plata”.

⁸⁹ Francisco Iglesias, *op. cit.*, p. 204.

3.2. Secciones cinematográficas de *Blanco y Negro*

En 1928, la información cinematográfica está ya consolidada en la revista *Blanco y Negro*. La primera sección fija dedicada al nuevo arte se crea un año antes, con el título de *Actualidades cinematográficas*, dentro de otra más amplia llamada *El lienzo de plata*, incluida a su vez en *Espectáculos*⁹⁰. En 1928, se modifica el nombre de la sección, que pasa a ser *El teatro y el cinematógrafo* y se cambia el subtítulo por el de *Revista de espectáculos*. Las noticias sobre cine no se localizan sólo en la sección cinematográfica, sino que, a veces, pueden encontrarse en otros apartados de la revista. En ese año se publicaron cincuenta y tres números de *Blanco y Negro*, de los cuales, cuarenta y dos incluyen algún tipo de información referente a la cinematografía y treinta y tres presentan una sección específica sobre cine.

Esta sección está encabezada por una fotografía que ocupa toda la página, a modo de portadilla, protagonizada por actores teatrales, cinematográficos, dramaturgos, bailarinas y cantantes, de los que no se informa en las diferentes subsecciones y tampoco funcionan como presentación para el artículo de las páginas interiores de la sección. Los pies de foto, a su vez, suelen aportar una información escasa: la mayoría de las veces, solamente se ofrece el nombre del personaje. En algunas ocasiones, se informa, de esta manera, de la reciente defunción de un artista. Por ejemplo, el 12 de agosto aparece, bajo la fotografía de la portadilla, el siguiente pie de foto: “El ilustre actor Ricardo de la Vega, recientemente fallecido en Madrid”. Ya no vuelve a aparecer ninguna referencia a este artista en toda la sección.

Dentro del área mencionada hay diferentes subsecciones, cuyos temas son el teatro, los toros y el cine. Este último se inscribe en la subsección que firma Ramón Martínez de la Riva⁹¹, *Ante la pantalla*, durante el año 1928. Martínez de la Riva no es el único autor de los artículos sobre cine, sino que la revista cuenta con otros dos críticos: Antonio de Hoyos y Vinent⁹² y Luis de Galinsoga⁹³, que sólo tienen un artículo cada uno, que aparecen en secciones distintas a la citada⁹⁴.

⁹⁰ Lucía Tello Díaz, “La representación fotográfica del cine en *Blanco y Negro* y *ABC* (1903-1939)”, *cit.*, p. 224.

⁹¹ Véase Apéndice, ilustración núm. 1.

⁹² Véase Apéndice, ilustración núm. 3.

⁹³ Véase Apéndice, ilustración núm. 4.

⁹⁴ Dado que se trata, a excepción del escritor decadentista Antonio de Hoyos y Vinent, de autores poco conocidos, ofrezco más adelante algunos datos sobre sus biografías.

Desde el 26 de febrero hasta el 8 de abril la revista mantiene este esquema. A partir de esta fecha, la organización cambia. El apartado que engloba los tres temas mencionados se llama ahora *Espectáculos* y tiene el subtítulo de *Teatro-Cine-Toros*. Se mantiene la portadilla con una fotografía bajo el título con las mismas características: un personaje del mundo del espectáculo y un escueto pie de página. Lo que no cambia es el nombre de la sección de cine. Pero sí será distinto a partir del 8 de julio en que pasa a llamarse *El lienzo de plata*. En el último número del año encontramos una sección nueva, *El cine en 1929*, que no se mantiene al año siguiente.

Este es el esquema dominante en 1928. En muy pocas ocasiones se altera. Sin embargo, en algunos números se prescinde de la sección de cine y la información cinematográfica puede aparecer en otras secciones de la revista. En el primer número de este año, del 1 de enero, se publicó una sección titulada *La realidad y la fantasía*, que ocupaba dos páginas. En la primera, el titular dice: *Cómo pasó el último año Conchita Piquer*. Y en la segunda, *Cómo le hubiera sido más agradable pasarlo*. En ambas aparecen sendas fotografías de la cantante y se informa de su trayectoria profesional a lo largo de 1927 y de los deseos de Concha Piquer de pasar la vida en su huerta valenciana, esperando en su casa a un marido que llegue después del trabajo, sin necesidad de vivir en la agitación de su profesión.

En este caso, el cine entra, aunque de forma casi imperceptible, en una sección distinta de la que tiene reservada. No se habla del nuevo arte, pero se habla de una actriz. Concha Piquer hoy es más conocida como cantante, y en aquel momento, también como actriz teatral. Sin embargo, en la fecha que nos ocupa ya había hecho cine. En 1926, protagonizó la película *El negro que tenía el alma blanca*, de Benito Perojo –sobre la novela del mismo título de Alberto Insúa–, estrenada en el Teatro del Centro de Madrid, el 25 de marzo de 1927. Después, en el Salón Kursaal de Barcelona, el 9 de mayo de 1927 y, en noviembre, en el Teatro Tívoli de Barcelona⁹⁵. Ya antes, en 1923, Concha Piquer había participado en uno de los cortometrajes de Lee De Forest, como he mencionado más arriba.

Otro ejemplo: en el último número del año, el del 30 de diciembre, se crea una sección de doce páginas titulada, *Un mes y una ciudad para el reposo*, que se va intercalando a lo largo de toda la revista. En cada página aparece la fotografía de una

⁹⁵ Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchí, *Catálogo del cine español. Volumen F2, Películas de ficción, (1921-1930)*, cit., p. 109.

actriz y de la ciudad que ésta elegiría para descansar y pasar sus vacaciones. Las doce intérpretes escogen también el mes en que más les gusta la ciudad que han escogido. Se trata de María Fernanda Ladrón de Guevara, María Palón, Reyes Castizo, Hortensia Gelabert, Concha Catalá, Carmen Díaz, Irene López Heredia, Angelina Vilar, Aurora Redondo, Josefina Díaz de Artigas, Margarita Xirgu y María Guerrero López. La mayoría de ellas habían hecho cine ya.

Así pues, el cine o sus protagonistas se cuelan en cualquier sección de la revista. Otro ejemplo de interés: el 5 de febrero, en la sección *Actualidades (Notas gráficas de la semana)* se publica un reportaje sobre la vida y obra de Vicente Blasco Ibáñez, que había muerto una semana antes. En el contenido del texto no se menciona ningún dato relacionado con su actividad cinematográfica, sin embargo, en una de las fotos aparece el escritor valenciano junto a Antonio Moreno, el primer actor español que conquistó Hollywood. La foto está fechada en 1926, año al que pertenecen dos películas americanas basadas en novelas de Blasco Ibáñez y protagonizadas por Antonio Moreno: *Mare Nostrum*, de Rex Ingram y *La tierra de todos*, dirigida por Fred Niblo. Como curiosidad, se puede añadir que ésta es la segunda película protagonizada por Greta Garbo en Estados Unidos. Además, quien firma el reportaje es Ramón Martínez de la Riva, crítico cinematográfico de la revista, que aparece junto a Blasco Ibáñez en otra fotografía del reportaje⁹⁶. Y otro apunte más: en 1927, Antonio Moreno había protagonizado una película en España, *En la tierra del sol*⁹⁷, estrenada en el Royalty de Madrid, el 26 de junio de ese mismo año. El director y guionista no era otro sino Martínez de la Riva⁹⁸.

Importante es la introducción del cine en la publicidad. En 1928 se insertaron dos anuncios con referencias al *cinema*. El 15 de abril se anuncia *Stacomb*, un producto para el cabello. De él, se dice, que las estrellas de cine consiguen mantener su pelo bien peinado y liso. El anuncio ocupa toda la página, lleva el título *Muy Siglo Veinte*, acompañado por dos fotografías: una de Billie Dove y otra de Lloyd Hughes, actores hollywoodienses, que alaban el producto. Éste mismo aparece anunciado el 12 de agosto. Esta vez, los actores protagonistas son Alice Terry y Ramón Novarro.

⁹⁶ Véase Apéndice, ilustración núm. 26.

⁹⁷ Véase Apéndice, ilustración núm. 25.

⁹⁸ Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchí, *op. cit.*, p. 64.

El otro producto anunciado aparece el 10 de junio y está dedicado al *Cine Kodak*, un aparato que sirve para filmar películas caseras. Cada carrete daba derecho al revelado y positivado por parte de los laboratorios Kodak, que después devolvían la película al cliente y podía, así, verla en casa. Se ofrecía, además, una demostración gratis. Merece la pena reproducir aquí el titular: *El Cine-Kodak es generador de alegría y archivo de felicidad*.

Como ya he indicado más arriba, el crítico encargado de la sección de cine es Ramón Martínez de la Riva. María Asunción Galindo Alonso ofrece algunos datos acerca de su biografía en su tesis doctoral⁹⁹. No se conoce ni el lugar ni la fecha de nacimiento, pero sí se sabe que murió en Madrid, en 1936. Galindo Alonso cita a Gómez Aparicio, quien localiza la presencia de Martínez de la Riva en *El Parlamentario*¹⁰⁰, periódico fundado en 1914 por Luis Antón de Olmet, escritor, diputado datista por Padrón y jefe de prensa del ministro de la Gobernación, Sánchez Guerra¹⁰¹.

Gómez Aparicio afirma que Martínez de la Riva ocupaba ya el cargo de redactor jefe en enero de 1916, que mantendría hasta enero del año siguiente. En enero de 1919 es subdirector del periódico catalanista sito en Madrid, *La Jornada*, cargo que ostentaría hasta la desaparición del periódico en octubre de ese mismo año. Trabajó, también, en *ABC* y en *Blanco y Negro* como crítico de cine.

En 1928 publicó una antología editada por Mundo Latino, titulada *El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*, que, como se ve, tiene el mismo título que su sección en la revista *Blanco y Negro*. Es autor, a su vez, de dos relatos para colecciones de novela breve: *La señorita de España*, publicado en *La Novela de Hoy* (núm. 355, 1929) y *Aquellos días de octubre. Confidencias de una espía rusa* en *La Novela de Una Hora* (núm. 18, 1936).

De Martínez de la Riva se conoce también su faceta de cineasta y guionista. Ya he mencionado su película *En la tierra del sol*, que es, más bien, y tal como señala Juan

⁹⁹ María Asunción Galindo Alonso, *La novela de una hora*. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1996, URL Oficial: <http://eprints.ucm.es/tesis/-19911996/H/3/AH3048101.pdf>, pp. 682-684.

¹⁰⁰ Pedro Gómez Aparicio, "El maturismo", en *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura*, Madrid, Editora Nacional, 1974. Citado en María Asunción Galindo Alonso, *op.cit.* p. 682.

¹⁰¹ María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España, vol. 3, El siglo XX: 1898-1936, cit.*, p. 235.

Antonio Cabero, un pequeño reportaje filmado durante uno de los viajes del actor Antonio Moreno a España¹⁰².

Folgar de la Calle¹⁰³ indica que Martínez de la Riva murió durante la Guerra Civil Española, según le hizo saber J.B. Lorenzo Benavente. Aporta, además, una referencia del diario *ABC*, del 22 de abril de 1939 (pág. 6), en que se reproducen varios dibujos de Solís Ávila con los rostros de algunos redactores y colaboradores de ese periódico “asesinados por la horda”. Entre ellos se encuentra el crítico de cine, la firma más prolífica de la crítica cinematográfica de *Blanco y Negro* en el año que nos ocupa. Martínez de la Riva es el autor de todos los artículos relacionados con el cine, a excepción de dos, *Visión cinematográfica del cinematógrafo*, de Luis de Galinsoga y *El arte de la película en Alemania*, de Antonio de Hoyos y Vinent.

Sobre Galinsoga, podemos seguir los puntos más destacados de su biografía, a través de la noticia de su fallecimiento, publicada en *ABC* el 21 de febrero de 1967 (pág. 67). Luis de Galinsoga nació en Cartagena en 1891. Se inició en el mundo del periodismo a los diecinueve años en la revista bilbaína *Luz y taquígrafos* y en 1912, ya en Madrid, fundó y dirigió el semanario *España*. Participó en la revista *Ciudadanía*, en el periódico satírico *El Mentidero* y entró a formar parte de *La Acción* en 1916. En 1922 se incorporó al diario *ABC* como crítico de arte. En 1929 ocupó el cargo de redactor jefe, llegó al puesto de director en marzo de 1936 y, un año después, comenzó a dirigir también la edición de Sevilla de *ABC*. En 1939 asume la dirección de *La Vanguardia*. Muere en Madrid, en 1967, a consecuencia de una larga enfermedad.

Sin embargo, aquí no se mencionan algunos hechos importantes de la vida de este periodista, que merece la pena reseñar. Efectivamente, en 1939 comienza su andadura como director del periódico *La Vanguardia*, puesto que ocupará hasta su cese en el año 1959, debido a los escándalos provocados por sus artículos y protestas anticatalanas¹⁰⁴.

Publicó, además, dos libros de exaltación fascista: *Del Bidasoa al Danubio bajo el pabellón del Reich* (Madrid, Ediciones España, 1940) y *Centinela de Occidente*:

¹⁰² Juan Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española: once jornadas, 1896-1948*, Madrid, Cinema, 1949, p. 298. Citado en José María Folgar de la Calle, “Un mero reflejo de las vanguardias: Ramón Martínez de la Riva”, en Joaquín Romaguera i Ramió, Peio Aldazabal Bardaji y Milagros Aldazabal Sergio (eds.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. Actas del III Congreso de la A.E.H.C.*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, pp. 233-239. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

¹⁰³ José María Folgar de la Calle, *op. cit.*, p. 239.

¹⁰⁴ Julio Rodríguez Puértolas, *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal, 2008, p. 938.

(*semblanza biográfica de Francisco Franco*) (Barcelona, AHR, 1956). Este segundo, con la colaboración del general Franco Salgado-Araujo, primo y ayudante del Caudillo¹⁰⁵.

El último de nuestros autores es el escritor Antonio de Hoyos y Vinent, del que no se conoce con certeza la fecha de su nacimiento. María del Carmen Alfonso García se inclina por el año 1884. Lo que sí está claro es que nació en Madrid y que pasó a ser marqués de Vinent tras el fallecimiento de su madre¹⁰⁶.

María del Carmen Alfonso lo describe como un “marqués dandi y esteta, apasionado de los bajos fondos y de las atrabiliarias vestimentas, con extravagantes amigos, homosexual que nunca se ocultó, que, en realidad, hubiese querido ser el antihéroe decadente que tantas veces plasmó en sus novelas”¹⁰⁷.

Se abrió paso en la literatura con el cuento *El fin del mundo*, publicado en la revista *Nuevo Mundo*, en 1902. Es autor de una extensa obra, caracterizada por el decadentismo, el erotismo y el casticismo madrileño¹⁰⁸. Esos dos primeros rasgos que menciono tienen una gran relevancia en la obra de Hoyos y Vinent que, como explica José Antonio Sanz Ramírez, se hallan muy en consonancia con su vida:

La estrecha unión de vida y literatura que conforma la personalidad de Hoyos y Vinent hace que el trabajo de identificación de las fuentes literarias de sus libros se aproxime, en muchas ocasiones, a una reconstrucción biográfica. Hoyos gustaba hacer creer que la mayoría de sus novelas habían sido vividas antes de ser escritas; se complacía en confundir los límites de la inspiración inmediata -procedente de un motivo natural, originado en su propia vida-, y los de la inspiración indirecta, basada en un motivo literario. Para el marqués de Vinent, la obra era un reflejo de la propia vida. Las numerosas semblanzas de la época que describen su personalidad y sus gustos revelan constantes analogías entre el temperamento y el estilo de vida del marqués y el de los excéntricos aristócratas de sus novelas¹⁰⁹.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 939.

¹⁰⁶ María del Carmen Alfonso García, *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española, 1998, pp. 20-21.

¹⁰⁷ María del Carmen Alfonso García, “Decadentismo, dantismo, imagen pública: de cómo y por qué Antonio de Hoyos y Vinent creó a Julio Calabrés”, en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Facultad de Filología, Universidad de Oviedo, 1998-1999, tomo 48-49, p. 9.

¹⁰⁸ Véanse las dos obras que cito de María del Carmen Alfonso García.

¹⁰⁹ José Antonio Sanz Ramírez, *Antonio de Hoyos y Vinent: genealogía y elogio de la pasión*, Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2009, URL Oficial: <http://eprints.ucm.es/10456/1/T31446.pdf>, p. 18.

En 1934 ingresó en el Partido Sindicalista, fundado por su amigo Ángel Pestaña y comenzó a colaborar en el órgano del partido, *El Sindicalista*, hasta su desaparición en 1939. En octubre de 1938 se celebró un festival en su honor en el Teatro de las Escuelas Profesionales del Sindicato Único Regional de Espectáculos Públicos, donde se puso en escena *La casa de los fantasmas*, un “episodio dramático” del propio autor. Ese mismo mes, el Partido Sindicalista solicitó la Medalla de Oro de la ciudad de Madrid para Hoyos, pero no le fue concedida. Muy poco después de la ocupación de Madrid por el ejército franquista, Hoyos es detenido por su afiliación sindicalista y su condición de homosexual, y encarcelado en la prisión de Porlier. Durante su estancia en la prisión estuvo enfermo hasta el día de su muerte, el 11 de junio de 1940.

Como ya he señalado, la sección cinematográfica corre a cargo de Martínez de la Riva, sin embargo, en 1928 aparecen dos artículos sobre cine en otras áreas de la revista. El primero de ellos, se publica el 5 de febrero, en la sección *El teatro. Revista de espectáculos*, con el título de *El arte de la película en Alemania*, que está firmado por el citado escritor Hoyos y Vinent. Y el segundo artículo, *Visión cinematográfica del cinematógrafo*, que lleva la firma del también presentado Luis de Galinsoga sale el 30 de diciembre, en una sección creada *ex profeso* para el último número del año, *El cine en 1929*.

En *El arte de la película en Alemania*, Hoyos y Vinent elogia la manera de concebir el cine de los directores alemanes. Asegura que sus películas tienen, habitualmente, un carácter muy *cerebral*, es decir, que son “muy rápidas, concentradas y subrayadas en la realización”. Cita dos ejemplos: *El gabinete del doctor Caligari* y *Das brennende Schiff* (*El barco de cristal*), a cuyo rodaje tuvo la oportunidad de asistir. Para él, lo mejor de este segundo *film*, del que destaca su modernidad, es su escenografía y la interpretación del actor protagonista, Eric Barclay. La frase que cierra el artículo: “Veremos la sensación extraña en nuestro público de este *film* modernísimo”, lleva a pensar, quizá, en un público todavía poco acostumbrado a la innovación cinematográfica.

Por su parte, Galinsoga realiza un breve repaso al panorama del cine mundial en su artículo *Visión cinematográfica del cinematógrafo*, tomando como base las opiniones del cineasta Benito Perojo acerca del estado de la cinematografía internacional. La primera idea que resalta del director español es que la clave del cine reside en la armonía entre el sentido comercial y el artístico que debe presidir este espectáculo. En este sentido, es la industria americana la que se halla por delante del resto de países.

Galinsoga critica, por otro lado, el cine de vanguardia, que, en su opinión, sólo es “ruido para que no se oiga el jadeante anhelo de resurgir de la crisis nacional después de la guerra”. Asegura que el único elemento necesario para hacer una buena película es la emoción y que ésta no falta en los profesionales españoles. Sin embargo, opina, igual que Perojo, que el temperamento español no es suficiente para hacer buen cine y todavía la industria y la técnica cinematográfica españolas no han logrado el impulso necesario para equipararse a otras naciones, como la estadounidense.

El resto de artículos sobre cine publicados en *Blanco y Negro* en 1928 son obra, como ya queda dicho, de Ramón Martínez de la Riva. Aparecen en la sección *Ante la pantalla*, que cambia su título el 8 de julio de 1928 por el de *El lienzo de plata* y tienen una extensión entre tres y cinco páginas. La mayoría, ocupa cuatro. Todos, a su vez, están ilustrados con numerosas fotografías; suele haber una o dos en cada página. Las fotos no están firmadas y, sólo en muy contados casos, se nos dice cuál es su procedencia. Cuando esto ocurre, la información se da entre paréntesis, bajo la firma de Martínez de la Riva, es decir, al final del artículo, no en los pies de página.

Las fotos tienen siempre, de una u otra manera, relación con la información contenida en los artículos. En muchos casos, no se trata de una información directa, es decir, el crítico puede comentar una película y las imágenes no corresponderse con ella, sino pertenecer a otros *films*. Quizá esto pueda deberse, en parte, al hecho de que casi todos los artículos tienen como tema un asunto muy general. Por ello, la mayor parte de las veces, cualquier fotografía puede servir para apoyar lo que se está contando. Los temas de las fotografías son tan variados como los de los artículos.

En cuanto al contenido de la sección de cine de Martínez de la Riva, lo primero que hay que destacar es su variedad y la amplia información sobre películas, directores, actores, técnicos, etc, que incluye. Resulta evidente que, a pesar de la sencillez con la que están tratados los asuntos cinematográficos, quien escribe es una persona que conoce el cine desde dentro. Describe, en varias ocasiones, algunos procedimientos puramente técnicos y el funcionamiento de las distintas industrias relacionadas con el cine. Se aprecia, también, su conocimiento de la cinematografía española y extranjera. No en vano, él mismo hizo cine, como ya he comentado. Y, por supuesto, tiene opiniones muy claras y contundentes sobre cualquier aspecto del *cinema*. Ya veremos cuáles se repiten a lo largo de los artículos que firma.

De esa sencillez de la que hablo es también consciente el propio Martínez de la Riva, que hace referencia a ello en alguna ocasión. Por ejemplo, el 4 de noviembre cierra su artículo con el siguiente párrafo:

Ya hemos dicho que nuestro único objeto al acometerlos [estos trabajos periodísticos] es el de interesar a las gentes en los misterios técnicos del cinematógrafo, para que, vulgarizándolos un poco, puedan ir apreciando, cada vez con mayor claridad y justeza, los valores que encierra el séptimo arte.

Ya vemos, por tanto, un primer ejemplo en que la realidad social del *cinema* (no su narrativa o su técnica) se cuelga en las páginas de la revista. Podemos deducir que estamos todavía ante un público poco versado en el entramado del cine, que necesita de la labor didáctica de un crítico para orientarle en los diferentes aspectos de este arte aún demasiado novedoso.

Los comentarios acerca del público de la época –poco conocedor del cine todavía– aparecen en varias ocasiones, habitualmente, en los artículos que hablan de cuestiones técnicas. Un buen ejemplo de ello es el artículo del 29 de abril, *Los trucos del «cinematógrafo»*, en el que explica el funcionamiento interno de un estudio de cine. Se habla de la importancia del tiempo en esta profesión, de cómo el trabajo de todos, para que salga bien, tiene que estar perfectamente cronometrado. Cada persona (operadores, director, actores) ocupa una función dentro del conjunto y no puede retrasarse, pues ello afecta al trabajo de todos.

Pero no es esto lo más interesante del artículo, sino, de nuevo, la reflexión que hace el crítico sobre los espectadores, lo cual da idea de la escasa cultura fílmica que existe todavía en la sociedad del momento:

Respetable público, que llenas la sala cinematográfica y que te emocionas viendo a Charlot en la cuerda floja de *El circo*, o a Harold escalando la inacabable fachada de un edificio en *El hombre mosca*, y que aplaudes entusiasmado las carreras de cuadrigas en *Ben-Hur*, o tiemblas de miedo en la tempestad de *Amanecer*, ¿te has parado a considerar el trabajo, la inteligencia, el esfuerzo, el valor y hasta el heroísmo que es preciso para realizar tales escenas?

No; seguramente no tienes idea de la cantidad de ingenio, de estudio, de paciencia y de trabajo que es necesario emplear para hacer de una ilusión una realidad que llegue a conmover tu espíritu y a recrear tus sentidos, cual si de la misma realidad se tratara.

Hay que adentrarse en la vida íntima de los grandes “estudios” cinematográficos para llegar al conocimiento de ello, que directores,

operadores y técnicos han tenido mucho tiempo en el más impenetrable secreto.

Los visitantes superficiales de uno de estos grandes establecimientos del *cinema* no ven más que su parte brillante y sugestiva. Parece cosa fácil vivir este mundo de la ilusión, ilusión constantemente renovada, que constituye un teatro de toma de vistas cinematográficas.

En este caso, no se trata sólo de la entrada del público en la prensa, es decir, de la relación entre sociedad y prensa desde fuera hacia dentro, sino que se da, también, la relación inversa: de dentro hacia fuera, por medio de la interpelación del crítico a los espectadores.

Esta mínima cultura cinematográfica a la que alude Martínez de la Riva se refleja también el 14 de octubre, en un artículo sobre los operadores de cámara, titulado *El arte mágico de los “operadores” de “cine”*¹¹⁰. Es de nuevo un artículo sobre la técnica. En él dice que el público no presta atención a estos profesionales y, hasta hace muy poco tiempo, tampoco a los directores, por estar cegado con el brillo de los actores.

Esta apreciación del crítico resulta comprensible. Lo primero que pudo llamar la atención de los espectadores al ver las películas era la belleza y elegancia de las estrellas de cine, que pronto pasan a convertirse en seres inalcanzables, seres que viven en un mundo muy diferente al del público común. Pronto, las vidas de los artistas son motivo de interés general. A ello alude Emeterio Díez Puertas en su artículo dedicado a las “novelas cinematográficas” de las colecciones breves:

Hay que recordar que la primera prensa cinematográfica se parece más a lo que hoy conocemos como prensa del corazón. Sus secciones recogen la vida de las estrellas, la moda, la belleza y suelen incluir por entregas relatos cortos y novelas, libros útiles sobre el hogar, así como argumentos cinematográficos, primero completos y, a medida que las películas se hacen más largas, también por entregas, todo ello con una amplia cobertura fotográfica¹¹¹.

Veremos después que Martínez de la Riva dedica algunos artículos a comentar este aspecto de la vida de los actores de la pantalla.

El público acude a las salas de cine en busca de la emoción, pero no tanto estética, sino puramente personal. Y no hablemos, por tanto, de la curiosidad técnica del *cinema*.

¹¹⁰ Véase Apéndice, ilustración núm. 17.

¹¹¹ Emeterio Díez Puertas, “La novela cinematográfica”, en *RILCE: Revista de filología hispánica*, 2001, vol. 17, núm. 1, p. 47.

Es posible que los procedimientos cinematográficos despertaran interés en el público de estos años, pero ello no aparece específicamente recogido en la prensa. También es verdad que, ya en este momento, el cine ha dejado de ser concebido como un simple invento o curiosidad científica y se trata ya de un elemento de ocio. Según se puede deducir en el artículo del 29 de abril, *Los “trucos” del cinematógrafo*, a la gente le gusta ir al cine y va a divertirse. Así nos lo hace saber nuestro crítico:

Al gran público que asiste a la exhibición de una película no suele importarle que los haces luminosos expresen el dolor, la pasión o el regocijo en grandes planos, o en dobles exposiciones, o con deformaciones o fundidos. Le basta con que las emociones que le produzca sean de su gusto. Y quizá tenga razón.

El público en general no está interesado en la técnica, pero tampoco en la narrativa, en los modos del discurso filmico. Sin embargo, ya empiezan a aparecer en este momento, relativamente temprano del séptimo arte, numerosos aficionados para los que el cine no es sólo una diversión, sino algo que merece cierta reflexión o intento de comprensión más profunda. El propio crítico nos cuenta esto en el mismo artículo:

Pero van siendo cada vez más numerosos los que se preocupan por conocer ese lenguaje misterioso que todas las artes poseen, reservado a los iniciados. Y la fotografía, manifestación artística cada vez más divulgada, da al público del cinematógrafo un gran contingente de aficionados a desentrañar los efectos fotográficos logrados en la pantalla.

Las informaciones técnicas que se dan en los artículos no se reducen a explicar en qué consisten, sino que el crítico las aprovecha para hacer una reflexión acerca del lenguaje filmico. En el artículo *El ojo humano en la técnica del «cine»*, publicado el 10 de junio, nos explica la novedad de las cámaras portátiles. Hasta hacía poco, las cámaras tomavistas se apoyaban siempre en un trípode, lo cual limitaba mucho la filmación. Ahora, la cámara puede constituirse en “ojo humano” y sustituir a la constante visión exterior del personaje. Gracias a este procedimiento, el espectador puede situarse en el mismo punto de vista que él y experimentar así sus propias emociones. Se habla de tecnología, sí, pero también de discurso cinematográfico y de emoción del espectador. Martínez de la Riva se hace eco del hecho de que el cinematógrafo crea un nuevo estilo y a ello hace referencia literal.

Está claro que el cine interesa a la sociedad de los años veinte. Prueba de ello es lo que dice el día 11 de noviembre en el artículo *Controversia sobre cinematografía nacional*, en el que simula una conversación entre Rafael Egaña, periodista y *Lotus*, “crítico cinematográfico autorizado”. En ella se cuenta que la prensa recoge cientos y cientos de artículos sobre cine y que, incluso, se ha publicado un libro sobre el particular, el primer libro en España, “que inicia la bibliografía cinemática, que ya hay en las demás naciones”. No especifica el título del libro.

Uno de los aspectos del mundo cinematográfico que más atraían a los espectadores de la época es, como ya he indicado, la vida de los artistas. En nuestra sección tenemos varios artículos sobre ello.

En *El funambulismo de los artistas de «cine»*, del 11 de marzo, Martínez de la Riva cuenta que las estrellas de la pantalla están siempre en el punto de mira. No sólo su arte, sino también su vida. En él expone algunas situaciones llamativas para el público. Eso es lo que los espectadores esperan de ellos. El crítico hace ver que, muchas veces, son los propios actores los que fomentan ese “funambulismo” en sus propias vidas y que se conducen de la manera más extravagante. O que son ellos quienes promueven su protagonismo en la vida pública. Con respecto a esto último, en un artículo dedicado a Pola Negri, *La «vedette» de los grandes «sucesos»*, de 23 de septiembre, dice:

No le basta su arte indiscutido; no le basta su belleza universalmente admirada; no le basta haber escalado la cumbre desde el más bajo peldaño de la escala social; no le basta la fortuna ni la gloria. Necesita ser el “suceso”, el punto de mira de la atención mundial. Acostumbrada a asomarse constantemente a todas las pantallas cinematográficas del mundo, ve al mundo como una gran pantalla única, de la que ella ha de ser también la única atracción.

En otro artículo, *Los actores tal como son*, publicado el 16 de septiembre, Martínez de la Riva reflexiona acerca de otras cuestiones relacionadas con la vida de los actores y su relación con el público. O, por mejor decir, a la inversa.

La relación que establece un espectador con el actor de cine es lejana y, además, ficticia, lo que no ocurre cuando se trata de un actor de teatro. A este, el público lo tiene cerca, lo ve y lo huele, e, incluso, puede encontrarse con él en la vida real, aunque sólo sea a la salida del teatro. Sin embargo, el actor de cine está lejos y ello contribuye a la mitificación de su persona. Ya tenemos aquí una primera diferencia entre el cine y el

teatro. Martínez de la Riva establecerá algunas más a lo largo de distintos artículos, de las cuáles me iré ocupando.

En todo el año 1928 hay dos artículos que abordan de forma específica a un actor concreto. El 18 de marzo, “*Charlot*” y la película de su vida, con Charles Chaplin como protagonista, y el 29 de julio, *Un actor español en la escena y la pantalla americanas*, con el actor español, José Crespo. En ambos artículos se recogen sus respectivas trayectorias profesionales y se habla de su éxito. En el caso de Chaplin, se nos cuenta de qué manera su fama le ha afectado en situaciones de su vida personal.

Otra referencia a los actores la hallamos el 6 de mayo, en *Los pequeños actores cinematográficos*, en que se trata el asunto de los niños actores. Se alude al francés Jean Forest, al americano Jackie Coogan, famoso por haber actuado con Chaplin, y al español Antonio Hurtado (Pitusín), entre otros. La idea fundamental es que los niños pueden tener aptitudes para la interpretación, pero nunca lograrán una buena actuación si no tienen un buen director que les guíe. Martínez de la Riva aprovecha este momento para ofrecer una alabanza de la cinematografía extranjera, como es habitual en él:

El arte que resalta en la labor de Alfredito Hurtado en su creación de *El lazarillo* [sic] de Tormes quizá constituya la interpretación más perfecta llevada a cabo en la cinematografía española. Justo será consignar que Florián Rey, el director de dicho *film*, es, sin duda, el único que ha sabido aprovechar algo de lo que el gran actorcito lleva dentro. Pero *Pitusín* necesitaba un Chaplin o un Jackes Feyder.

Añade que, a pesar de que el público está acostumbrado a conocer muchos aspectos de la vida íntima y del temperamento de sus estrellas favoritas, en realidad no los conocen. Pero sí existe una posibilidad para adentrarse en la naturaleza y psicología de los actores y es por medio de sus interpretaciones. Dice en tono humorístico:

Sin embargo, yo creo, con permiso de mi buen amigo el doctor Juarros, que con lo que se ve hacer a estos hombres en la pantalla puede llegarse a conseguir un buen psicoanálisis. No sé si diré una tontería, porque no soy –reconozco que por falta de tiempo– discípulo de Freud. Yo veo a Douglas Fairbanks en *El signo del zorro* o en *El ladrón de Bagdad*, y, sin llegar a conocer, como sin duda lograría un buen psiquiatra, si se duerme sobre el lado del corazón o si está enamorado en secreto de una prima carnal parecida a Mary Pickford, no necesito forzar mucho la imaginación para darme cuenta de que es un hombre de temperamento optimista, vehemente, con una desbordante actividad y hablador “hasta los codos”. ¿Hablador, viéndole en el arte mudo?, me preguntaréis. ¡Ah! Estos son los prodigios del psicoanálisis. Basta ver a

Doug su sonrisa algo felina, mostrando la blanca dentadura; sus gestos y ademanes vivaces, para comprender que es un hombre que habla mucho, que habla siempre.

Y, al parecer, según le contó Robert Florey al crítico, así era.

En el artículo titulado *La caracterización en el cinematógrafo*, publicado el 19 de agosto, Martínez de la Riva indica otra diferencia entre el cine y el teatro. La caracterización del actor debe ser diferente, cuestión que, dice, todavía no han entendido muchos directores y actores españoles. El crítico aprovecha, como veremos que hace en numerosas ocasiones, para arremeter contra la generalizada incapacidad de muchos de los profesionales del cine en España. La caracterización es tan diferente en el cine, que ha provocado la creación de la figura de los *make-up-man* (“caracterizadores”)¹¹² de las estrellas de la pantalla. El maquillaje no puede ser semejante, puesto que en el cine se ve modificado por los efectos fotográficos. Ciertos rasgos de los personajes se consiguen no con maquillaje, como en el teatro, sino con las luces, dice Martínez de la Riva. Es, a su juicio, uno de los puntos más difíciles de lograr en el *cinema*.

En cuanto a la interpretación, se puede tomar como referencia el artículo del día 30 de septiembre, *Las «estrellas» hispanoamericanas de la pantalla*. Aquí relata la frecuente presencia de los mexicanos en los estudios de Hollywood. De ahí pasa a expresar el gran potencial que tienen los *latinos* –término utilizado por el crítico– para ser grandes actores. Se incluye en esa expresión a los españoles. De hecho, la razón por la cual cree el crítico que los mexicanos son buenos actores es porque “llevan en su naturaleza todas las características de la raza hispana”.

Establece, asimismo, una diferencia entre los actores *latinos* y los americanos. Los primeros tienen muchas ventajas para la interpretación, como son la belleza, el gesto, la expresión, el sentimiento y la corrección en las formas. Dice que son más artistas en el sentido “actor” y, los americanos, en el sentido “atleta”. Esta belleza física de los americanos viene acompañada de la fuerza, la ligereza y la audacia. Si se unieran ambas bellezas tendríamos al actor perfecto.

Después, opina que los actores americanos no son mejores que los *latinos*. Los actores más cualificados son los rusos, muy parecidos a los españoles. Dentro de éstos,

¹¹² El crítico Martínez de la Riva utiliza el anglicismo en primer lugar y, entre guiones, emplea el término “caracterizadores” para aclarar su significado.

recuerda el caso de Pepe Crespo, al que había dedicado el artículo *Un actor español en la escena y la pantalla americanas* el día 29 de julio. Este actor había pasado de la escena a la pantalla para el agrado de los cineastas americanos. Martínez de la Riva asegura que su éxito nada tiene que ver con el hecho de que Crespo se hubiera formado en las tablas, pues, para él, hay una enorme diferencia entre la interpretación teatral y la cinematográfica:

Es un trabajo el cinematográfico muy superior en emoción, y ya no digamos en expresión, al teatral. Si los espectadores escudriñaran desde su butaca, y sordos al diálogo, en el alma del artista, como escudriña el objetivo fotográfico cuando está impresionando una escena, tengo para mí que en la mayor parte de los casos hallaría muy poca emoción y sentimiento artísticos. Es muy fácil “expresar” amparándose en una frase bonita y de autor consagrado; es muy difícil “producirse” sin palabras y en la mayor parte de las ocasiones sin asunto o, lo que es peor, con un mal asunto, como el de la mayoría de las películas.

Encontramos, pues, otra reflexión, acertada o no, sobre las diferencias entre cine y teatro. Es evidente que se está refiriendo al cine mudo. Ya sabemos que en este momento había ya películas habladas, pero aquí se demuestra no sólo que esa producción es todavía escasa, sino que en la mente de los espectadores (incluso en la de un crítico de cine) la cinematografía es aún esencialmente muda.

En un mismo artículo se habla de interpretación actoral (importancia del gesto), de diferencias entre el teatro y el cine, de diferencias, también, entre actores de distintos países y se hace, además, alusión al cine mudo.

También al cine mudo se refiere en el artículo titulado *El arte exótico en el cinematógrafo*, de 26 de agosto, en el que resalta la idea de que quizá sea en el séptimo arte donde los artistas “exóticos” encuentran un canal más adecuado, dada su universalidad del cine no “parlante”:

Arte mudo, arte expresivo, arte para todos los públicos, es en la pantalla donde se pueden interpretar todos los sentimientos, todas las pasiones, todos los estados de ánimo, con el lenguaje universal del gesto.

Habla, también, de algunos artistas chinos, negros, japoneses y cita a la conocida Josephine Baker, como la última incorporación exitosa del cine. El artículo le sirve, de alguna manera, de excusa para situar la cinematografía europea –aunque no incluye la española– por encima de la americana:

Si alguien cree que está mal utilizada la palabra “exótico” para denominar a un artista, puesto que el arte es universal, le rogamos tenga en cuenta que hablamos del arte cinematográfico, que es un arte esencial y fundamentalmente europeo, pues que Francia fue su cuna. El que América lo haya engrandecido –únicamente engrandecido, porque el verdadero sentimiento artístico del *cine* continúa privativo de Europa; véanse los rusos, algunos alemanes y dos o tres franceses– nada quiere decir, pues todo el pensamiento yanqui no es más que el pensamiento europeo engrandecido a la manera de rascacielos. Es decir, más grande pero menos profundo.

Hemos visto, unos párrafos más arriba, que el crítico de *Blanco y Negro* concibe el cine como esencialmente mudo. Esto se entiende, pues la experiencia del *film* “parlante” es todavía demasiado reciente. A pesar de ello, dedica tres artículos al cine sonoro, que llevan fecha de 28 de octubre, 16 y 23 de diciembre.

En el primero, *La cinematografía sonora o «film parlante»*, dice que el *film* sonoro es la revolución cinematográfica de más emoción. Antes, el cine era universal, y ahora todo el mundo se encuentra a la expectativa. Se trata de un invento que tenía que llegar, como llegarán en el futuro “la reproducción de los colores naturales y el relieve de las figuras en la pantalla”. Nótese que el crítico está anticipando la llegada de las tres dimensiones en el cine. Reconoce la extraordinaria importancia del sonido, pero todavía no se atreve a dar una opinión categórica al respecto, prefiere ser prudente. Dedicar unas líneas a explicar la técnica del sonoro y advierte que todos los países están alerta a la evolución del nuevo fenómeno. Los americanos están entusiasmados, el resto, alarmados. Y Alemania no discute el asunto, simplemente lo estudia, lo investiga.

Martínez de la Riva está convencido de que quienes opinan que el cine sonoro acabará con el mudo están equivocados, puesto que está lo suficientemente arraigado en el gusto del público.

En el segundo artículo, *Actualidades cinematográficas*, afirma que el invento supone la “actualidad más palpitante”. Poco a poco se van viendo sus ventajas e inconvenientes. Señala, también, que acababa de estrenarse en Londres el primer *film* “parlante” proyectado en la capital inglesa, *The terror*, que no obtuvo demasiado éxito. Pasada la curiosidad inicial, la película no caló en los espectadores. Explica, además, que la experiencia del sonido resulta inquietante para los espectadores, puesto que proviene solamente del centro de la pantalla. Para terminar, aclara las diferencias entre cine sonoro y cine “parlante”.

En el tercer artículo, que lleva el mismo título que el anterior, *Actualidades cinematográficas*, matiza que, si bien todavía el *film* “parlante” no es un éxito definitivo, sí es un “éxito de curiosidad”. Añade, además, que no caben dudas con respecto al porvenir del cine sonoro, sin embargo, considera que todavía es pronto para saber qué ocurrirá con el “parlante”.

Del mismo modo que se ha ocupado del cine sonoro, dedica unas páginas al color. En este caso, contamos tan sólo con un artículo, a pesar de que asegura que se trata de “un invento llamado a tener más resonancia que el *film* sonoro”. El 2 de diciembre publica *La cinematografía en colores naturales*, donde vuelve a incluir la referencia al relieve en la pantalla. Comenta algunos procedimientos puramente técnicos sobre el color y recuerda cómo los americanos han intentado en balde conseguir apariencia de realidad con su famoso tecnicolor. Sin embargo, los franceses sí habían logrado, en su opinión, hacer películas bellísimas en color. Por su parte, los directores no le prestan atención a este asunto, que es motivo de interés, sobre todo, en los laboratorios. Han sido, dice, más bien, los químicos y los fotógrafos quienes se han interesado más por el color. Martínez de la Riva nos da el dato de 30.000 patentes en 30 años.

De esto se puede deducir que, de la misma manera que el *film* “parlante” es todavía más una curiosidad que una forma de ocio o arte, el color en el cine se concibe en este momento como un experimento científico, más que con carácter filmico. No tiene todavía relevancia artística.

Martínez de la Riva se ocupa de los decorados en dos artículos. El primero, de 13 de mayo, titulado *La importancia del decorado* y, el segundo, de 8 de julio, lleva por título *El gran «rôle» del mar en el cinematógrafo*.

En *La importancia del decorado* nos dice que éste es uno de los elementos que más alejan al cine del teatro. Encontramos, pues, otra consideración acerca de las diferencias entre los dos artes. En mi opinión, este es uno de los artículos más interesantes, puesto que, tomando como base un tema general, llega a reflexiones importantes y casi filosóficas sobre el cine. El decorado establece no sólo matices diferentes en cuanto a la técnica, sino en cuanto a la psicología, dice el crítico. En el cine se logra con él una mayor sensación de realidad, de manera que llega a constituirse como una segunda realidad. Así, el cine se conecta directamente con la vida. Sin embargo, en el teatro funciona, en mayor medida, la convención —utiliza el término convencionalismo—:

El espectador, seducido por la acción y la convicción del diálogo, crea un decorado virtual que no existe más que en su espíritu, solamente en el tiempo, pero no en el espacio.

Esto, además, tiene una gran ventaja, que es la de dejar al espectador la iniciativa para construir mentalmente el decorado que él imagina, según su propia sensibilidad, y que responda en todo a sus aspiraciones personales.

El decorado en el cinematógrafo ocupa un plano, si no superior en todas las ocasiones, igual, por lo menos, al de la acción y los intérpretes. Claro está que esto es más importante todavía en el decorado natural o “exterior” que en el decorado “interior” o de “estudio”. El primero pasa, a veces, a ser figura central o jugar su verdadero role. Tal sucede con un mar encrespado, o con un cielo tormentoso.

Al hablar, en este mismo artículo, de la evolución de los decorados cinematográficos en los últimos cinco años pone énfasis en la modernidad, cuya importancia subraya en numerosas ocasiones a lo largo de todo el año. Dice que ha discurrido paralelamente al progreso en cuanto a las luces y a la interpretación de los actores. Para él, los interiores más perfectos son los rusos y los alemanes. Aprovecha, como muchas veces, para criticar la praxis española. Algunos de los directores españoles, asegura, aún no se han enterado de que el decorado del cine debe ser distinto al del teatro. En este artículo destacan, por tanto, dos ideas: la reflexión acerca del espacio y el tiempo y la importancia de conceder al decorado un significado, en muchas ocasiones, simbólico. Veamos el cierre:

Sería interminable una descripción de cuanto es preciso tener en cuenta, para lograr perfectos decorados cinematográficos.

Bastará consignar que el cinematógrafo es la realidad vista sobre un ángulo artístico e intelectual, dramático o cómico. Es preciso, por tanto, dar a los decorados una significación, un sentido, hasta un simbolismo que rime con la acción y con la idea. Un decorado sabiamente dispuesto puede dar la nota misteriosa, melancólica, graciosa o trágica que la acción demande. Un rayo de sol que penetra en este decorado, transfigura idealmente todas las cosas.

Al mar, como elemento escénico, se referirá, específicamente, en el segundo de los artículos mencionados, *El gran «rôle» del mar en el cinematógrafo*. En esta ocasión, no sitúa al cine por encima de todos los demás artes, sino, al contrario, valora mucho la dinámica del teatro y el papel del decorado en él. Otorga a éste una función privilegiada, también, dentro de la película, pues puede pasar a ser casi el protagonista de ésta. Las diferencias entre los decorados cinematográficos y teatrales las describe de esta manera:

En cinematografía todo surge del exterior. El proceso de construcción de un escenario es, por lo tanto, a la inversa que en la escena teatral. En las películas de ambiente- ¿y qué película no es de ambiente, cualidad principal del cinematógrafo?- es el decorado, el decorado natural, lo que pasa a primer plano sacrificando a los personajes. En el teatro todo surge del interior; el decorado puede nacer de la acción, del diálogo, de los personajes; en cinematografía es del ambiente de donde vendrá siempre el drama.

Hasta ahora he mencionado algunos puntos de la relación entre el cine y el teatro, tomado éste de forma general. En el artículo del 24 de junio, *La «revista» teatral en el cinematógrafo*, Martínez de la Riva hace algunos comentarios sobre un género concreto de teatro: el *music-hall*. Se refiere a la curiosa relación que existe entre este espectáculo y el cine. El crítico recuerda que algunos de los números del *music-hall* tienen inspiración cinematográfica, como por ejemplo, aquellos en que se representa o imita a artistas de la pantalla. A su vez, algunos de los actores que llevaban a cabo estas representaciones eran contratados por la industria del cine. Hay que recordar, también, que entre los números de la revista teatral era frecuente la intercalación de fragmentos cinematográficos. En los inicios del cine compartían, incluso, el mismo espacio: las salas teatrales.

Todos los aspectos del cine que voy comentando en estas páginas, a través de la opinión del crítico de *Blanco y Negro*, nos están dando la clave de la esencia de la estética del séptimo arte, y más concretamente, del cine de los años veinte.

Para cerrar estas consideraciones artísticas intrínsecas al *cinema* comentaré dos artículos más, antes de pasar a las cuestiones relacionadas con la producción y las diferentes industrias cinematográficas. Me refiero al desencanto, observado en muchos de los artículos analizados hasta ahora, que le inspira la cinematografía española.

Muy interesante es el artículo del 25 de marzo, *Las ideas y las imágenes en el cinematógrafo*, que empieza de la siguiente manera:

Indudablemente, aunque no quieran los detractores del cinematógrafo, éste constituye un mundo de expresión nueva.

Y esta expresión nueva, que podría tener su precedente genealógico en aquellas palabras de Goethe: “Deberíamos hablar mucho menos y dibujar mucho más”, no es que esté enfrente de la literatura, como se pretende, sino que influye en ella, prestándole su ritmo acelerado, sus imágenes

deslumbrantes, su MOVIMIENTO [sic], en fin, en tumultuosa sucesión de líneas, de ángulos y de planos.

Y más adelante recalca la importancia que está adquiriendo la imagen en nuestra sociedad. La palabra tiene ya menos fuerza que antes. Recoge las palabras de Abel Gance, su director de cine predilecto:

Nuestros actos reflejan con harta claridad nuestra psicología de superficie. El cinematógrafo, sintetizando los actos y suprimiendo las palabras, donde la verdad y la severidad de los actos a disposición de los nuevos psicólogos, y no es éste el menor de sus méritos.

La imagen refleja la realidad más directamente que la palabra. Consigue una expresión más exacta y más bella. Asegura que la imagen cinematográfica, si se hace bien, puede tener más fuerza que la imagen literaria.

Incluye palabras muy críticas contra aquellos que denostan al cinematógrafo, quienes, en su opinión, ni lo entienden, ni lo conocen, ni se han molestado en estudiarlo y analizarlo. Hace hincapié, también, en la universalidad del lenguaje cinematográfico y en su capacidad para tomar lo que le interesa de cada arte.

En *La fotogenia y el tema óptico en las corridas de toros*, de 8 de abril, vuelve a la idea de la importancia de la imagen sobre la palabra. Si una persona quiere sentir la emoción de una corrida de toros debe verla, bien en directo o a través de la pantalla, pero no conseguirá sentir la pasión taurina por medio de la lectura literaria. Aprovecha la ocasión, también, para denunciar que nunca se ha hecho una buena película sobre toros. Los españoles, porque no tienen recursos y, los extranjeros, por su desconocimiento del mundo de la tauromaquia. Propone para llevar el tema taurino a la pantalla a Ignacio Sánchez Mejías¹¹³. Una de las fotografías que ilustran el artículo pertenece a la película de Martínez de la Riva, *En la tierra del sol*¹¹⁴.

En este artículo, el crítico muestra su preocupación por los escasos recursos con los que cuenta la industria cinematográfica española. En otro, publicado el 11 de noviembre, titulado *Controversia sobre cinematografía nacional*, explica las razones por las que opina que la cinematografía nacional necesita protección. Martínez de la

¹¹³ Martínez de la Riva no aclara si propone a Ignacio Sánchez Mejías como tema, guionista, director o actor protagonista.

¹¹⁴ Véase Apéndice, ilustración núm. 25.

Riva, en este sentido, exige como solución la inversión de capital en la industria del cine y protección estatal para el cine español.

No es éste el primer artículo en el que Martínez de la Riva pide protección para la industria fílmica española a las autoridades gubernamentales. Ya el 26 de febrero, en el artículo *Cinematografía europea y americana*, establece la protección como una de las principales diferencias entre la cinematografía española y las extranjeras. Mientras que en otros países ya existen, en los años veinte, algunas medidas para proteger su industria, España se encuentra “sin organización comercial, sin elementos productores, sin garantías para el capital, sin orientación fija”. En Inglaterra, explica, se habían aprobado ya leyes que regulaban la importación de películas extranjeras de acuerdo con la exportación nacional y, en lo tocante a las primeras, se habían tomado ya medidas arancelarias. En Francia, existía la propuesta de que, por un número determinado de películas americanas, era obligado tomar una serie de películas francesas. Y esto es lo que quiere este crítico para España. Los profesionales españoles, dice, deben viajar a estos países para aprender mucho todavía.

Exige, igualmente, la mejora de los estudios cinematográficos. El crítico es consciente de que no es el momento adecuado para acometer este proyecto, pero sí que será necesario dedicar recursos a ello en el futuro.

En el mismo artículo, *Cinematografía europea y americana*, indica que la única manera de hacer buen cine es dejando fuera a todos los elementos mediocres. Es necesario seleccionar bien a los directores y a los intérpretes y no hacer “superproducciones” que no pueden competir en el mercado. No debe estar todo centrado en intereses comerciales, sino también artísticos. Hay que saber conjugar la industria con el arte. En alguna ocasión, Martínez de la Riva expresa su deseo de que sus artículos puedan servir de ejemplo o guía para lograr mejores resultados.

Para él, el cine es un elemento privilegiado de propaganda, de promoción de un país allende sus fronteras. Es la representación del espíritu de los pueblos. Bajo esta premisa escribe varios artículos dedicados a figuras históricas sobre las que se han hecho películas: Napoleón, Juana de Arco o Goya. Al *film Napoleón* se refiere en muchas ocasiones a lo largo de todo el año 1928, dada su predilección por Abel Gance, su director.

Cuando aborda las películas que se han hecho sobre Goya, en el artículo del 15 de abril, *Goya y la visión dieciochesca en el cinematógrafo*, redunda en la idea de la pobreza de nuestra industria cinematográfica. Quizá, para que saliera bien habría que hacerla a la americana, pero España está muy lejos en ese momento de contar con los recursos del cine estadounidense. Martínez de la Riva dice que, si no se está seguro de que se vaya a hacer bien, es mejor que no se haga, pues en ello está en juego el prestigio de la historia y el arte españoles. Quiero señalar que este artículo coincide con el centenario de la muerte de Goya (15 de abril de 1828).

El déficit de calidad y recursos que Martínez de la Riva va denunciando en muchos de sus artículos tiene relación también con los cineastas. En el artículo que sobre ellos escribe el 12 de agosto, *Directores y «metteurs»*, critica a los directores españoles que no son conscientes de que su responsabilidad es mayor que la de un director de escena, puesto que su trabajo puede verlo el mundo entero. En palabras del crítico:

Esto, quizá, no esté muy claro para esos directores que en España, desgraciadamente, pululan, y para quienes la única cualidad precisa es la intuición. Maravillosa palabra, con la que tratan de encubrir su escasa cultura artística y su falta absoluta de conocimientos cinematográficos. Palabra fatídica que ha sido la causa de que el cinematógrafo en España vaya a la zaga del resto del mundo. Somos intuitivos. Es ésta una de las grandes virtudes de la raza. No necesitamos estudiar, ni viajar, ni aprender, Nos basta con la intuición.

Comenta también de ellos que solamente utilizan como base obras consagradas y que no crean escenarios ni guiones originales. Después, hace un repaso de algunos de los grandes directores extranjeros como Abel Gance, Rex Ingram, Fritz Lang y David Griffith.

Como conclusión, los artículos de Martínez de la Riva nos llevan a una serie de cuestiones básicas: El cine es un nuevo arte, todavía se siente así en estos años y por ello es necesario contar, de una manera sencilla, los secretos de su discurso particular, de forma que pueda servir de información y reflexión más allá de la pura técnica a los iniciados y a los profanos que sólo conocen el cine como diversión.

Queda claro que el *cinema* es ya, en el momento en que se escriben estos artículos, una forma de ocio y no una mera curiosidad científica. Muchos lo consideran, como es natural, una forma de arte. Un arte que combina procedimientos y recursos de otras artes como el teatro.

Se hace hincapié en las diferencias existentes entre éste y el cine en cuanto a la interpretación, dirección y caracterización. El crítico defiende que el cine es el arte que posee un lenguaje más universal y que el público lo toma, sobre todo, como medio de lograr una emoción, no sintiendo, sin embargo, demasiado interés por los procedimientos que lo hacen posible.

A su vez, casi todas las apreciaciones del crítico tienen que ver con el cine mudo, aunque también se refiere al cine sonoro y al *film* “parlante”.

La imagen empieza a tener un valor más fuerte que la palabra, en opinión de Martínez de la Riva. Es ésta una característica que va cobrando cada más energía e importancia en la mente de las personas hasta llegar al momento actual, en que se puede decir que tenemos una concepción del mundo más visual que hace un siglo.

El crítico suele partir de un tema fílmico concreto, práctico en muchos casos, para hacer una reflexión de mayor envergadura psicológica o filosófica. Asimismo, se pone de relieve el carácter de modernidad que supone el cinematógrafo para el arte y la sociedad y su capacidad para ser portavoz del espíritu de un país.

Se encuentran en estas páginas numerosos puntos de crítica negativa hacia la cinematografía española, que se encuentra en desventaja con respecto al resto de la europea y americana, en técnica, producción e industria.

En ocasiones, se comentan los aciertos de algunas películas españolas o el buen hacer de ciertos directores españoles, pero esto no es frecuente. Se observa una preponderancia de ejemplos extranjeros: películas, directores y actores, tanto en la información como en las fotografías, aunque en mayor número del cine estadounidense que del europeo.

Por otra parte, la prosa de Martínez de la Riva es sencilla, clara y directa, con ocasionales rasgos de humor al exponer sus comentarios, y un predominante tono subjetivo, que queda compensado con la abundancia de datos que ofrece.

En resumen, creo que, por medio del análisis de los artículos cinematográficos de *Blanco y Negro*, es posible entrever y deducir la relación existente entre el cine y el público y la sociedad de la época.

3.3. Las “novelas cinematográficas”

El género de “novela cinematográfica” debe encuadrarse en el importante fenómeno socio-literario de las colecciones de novela corta que se desarrolla entre 1907 –año en que empieza a publicarse la primera de estas colecciones, *El cuento semanal*– y la Guerra Civil. No me detengo a tratar este tema aquí¹¹⁵, pero quiero destacar que existían colecciones de temática general, como el citado *El cuento semanal*, *Los contemporáneos*, *La novela de bolsillo*, *La novela corta*, *La novela semanal*, etc., y otras de tema monográfico, como las colecciones teatrales, eróticas, políticas, etc. Entre éstas y en el seno del auge de este fenómeno novelesco debemos situar las “novelas cinematográficas”.

Sobre tema cinematográfico existen alrededor de cien colecciones de novela corta publicadas entre principios de los años veinte y finales de los cuarenta. Entre los principales títulos destacan: *La novela semanal cinematográfica*¹¹⁶ (1922-1933); *Biblioteca films*¹¹⁷ (1924-1936); *Obras maestras del cine* (1924-1925) y su continuadora *La película selecta* (1925); *Tras la pantalla. Galería de artistas cinematográficos* (1920-1922), que publica biografías de estrellas de cine en forma novelada; *La novela íntima cinematográfica* (1925), en la misma línea que la anterior; *La novela film*¹¹⁸ (1924-1927); *La novela cinematográfica del hogar* (¿1928-1931?); *Films de amor* (¿1928-1934?), *La novela popular cinematográfica* (1922-1926), etc.

Las novelas breves cinematográficas constituyen un tema poco conocido en la actualidad y menos tratado por la crítica. Destaca en este campo el estudio de Emeterio Díez Puertas sobre estas colecciones de novela cinematográfica¹¹⁹. Este crítico define así este género: “Llamamos novela cinematográfica a los argumentos de películas que se imprimen en forma de folletín en las revistas y en formato de libro de bolsillo en

¹¹⁵ La bibliografía sobre las colecciones de novela breve es ya importante en la actualidad. Entre los estudios generales, véanse, entre otros, Luis S. Granjel, “La novela corta en España (1907-1936)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXIV, 1968, pp. 477-508; LXXV, 1968, pp.14-50; VV.AA., *Ideología y texto en “El Cuento Semanal” (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986; Miguel Ángel Lozano, “El lugar de la novela corta en la literatura española del siglo XX”, en *La nouvelle romane (Italie-France-Espagne)*, Ámsterdam, Rodopi, 1993, pp. 143-160; Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 1996 y Ángela Ena Bordonada, “Sobre el público de las colecciones de novela breve”, en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 225-243.

¹¹⁶ Véase Apéndice, ilustración núm. 31.

¹¹⁷ Véase Apéndice, ilustración núm. 32.

¹¹⁸ Véase Apéndice, ilustración núm. 33 y 34.

¹¹⁹ Emeterio Díez Puertas, “La novela cinematográfica”, *cit.*, pp. 45-64.

colecciones como *La novela semanal cinematográfica* (1922-1933) o *Bibliotecas films* (1924-1936). [...]. La conclusión es que, más que un producto literario, estamos ante un antecedente de lo que hoy sería el «merchandising»¹²⁰.

En su artículo, Díez Puertas no se refiere a la novela cinematográfica “como un estilo de novelar ni como un subgénero novelesco cuyo tema es el cine sino, [...], como un texto que recoge el resumen argumental de una película. En este sentido, la novela cinematográfica es un sucedáneo de la proyección, un producto que proporciona un ingreso extra al de la taquilla, al tiempo que ayuda a vender mejor tanto una película concreta como todas las que le anteceden y le siguen”¹²¹.

Estas novelas presentan rasgos generales próximos a los relatos cinematográficos publicados en *Blanco y Negro*, a excepción de la menor extensión de éstos.

Las “novelas cinematográficas” de la revista *Blanco y Negro* –que hasta ahora no han sido objeto de atención por parte de la crítica– han pasado por varias denominaciones. En 1919, se les llama “cinenovelas”. Más tarde, en 1922, se publica un “cuento cinematográfico”, *El premio gordo o la lotería humana*, y, al año siguiente, otros dos “cuentos cinematográficos”: *Rosario la cortijera* y *Enamorada de su chofer*. Dos años después, aparece este tipo de narraciones ya con el nombre de “novelas cinematográficas”.

El año 1928 es el que registra un mayor número de “novelas cinematográficas”. Se publican un total de doce, no en la sección habitual de cine, sino en la de *Letras, Artes, Ciencias*, excepto una –*Amor de mujer, amor de madre* (23 de septiembre)– que aparece en la sección *Literatura*.

La extensión de estos relatos oscila entre las cuatro y las cinco páginas y comparten espacio con las fotografías del *film* narrado¹²². Estas fotografías sirven de ilustración al texto. Son numerosas, de gran tamaño, y mantienen coherencia con el tono general de los relatos. Aparecen parejas abrazadas, o bien se selecciona el fotograma en que la actriz muestra un gesto asustado o sorprendido. A todos los personajes se les ve lujosa y elegantemente ataviados, en lugares igualmente opulentos. Para los pies de foto se utilizan algunas frases del texto, normalmente las más impactantes y melodramáticas.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹²¹ *Ibidem*, p. 57.

¹²² Mi intención es encontrar las películas que sirven de base a estas novelitas, pero esta tarea la reservo para cuando aborde la tesis doctoral. Pretendo aquí, sólo, ofrecer una visión global de este fenómeno literario.

No llevan firma ni se dice cuál es su procedencia, a qué productora pertenecen o de qué película han sido extraídas.

El autor de todos los relatos publicados en este año de 1928 es Eduardo Mendaro¹²³. Nació en Briviesca (Burgos), al parecer en 1878, puesto que en el obituario de *ABC* del día 8 de febrero de 1961 (pág. 44) se dice que murió a los 83 años. Fue redactor de este diario en su primera época, con artículos económicos y literarios y colaboró también en *Blanco y Negro*. Formó parte de la redacción de *El Español* y del diario *España*. Fue gobernador civil en Albacete, Zamora, Palencia y Ávila. Publicó algunos libros como *Recuerdos de un periodista de principios de siglo* (Prensa Española, 1958), *Confesiones de Pedro Ibero* o *La herencia de Mimi*¹²⁴. En la esquelita mortuoria se menciona también su faceta de escritor de novelas cortas en nuestra revista. Fue comendador de la Orden del Mérito Agrícola y decano de la Real Congregación de San Andrés de los Flamencos. Estuvo enfermo durante varios años, pero aún así y, tras su jubilación como jefe superior de Administración civil en el Ministerio de Agricultura, siguió colaborando en *ABC* y *La Vanguardia*. Murió en Madrid en 1961.

Algunos de los datos que ofrece Díez Puertas sobre los adaptadores de las novelas cinematográficas de las colecciones de bolsillo se pueden aplicar a la autoría de los relatos publicados en *Blanco y Negro*. La mayoría de ellos son autores desconocidos. Suelen ser críticos cinematográficos, estudiosos del cine, escritores, periodistas, empleados de editoriales o, incluso, personal de las productoras de cine. A veces, los textos son anónimos. En palabras de este estudioso:

En el caso de las novelas cinematográficas, su popularidad se debe al éxito del material adaptado, es decir, a la película, rara vez a la calidad del trabajo del adaptador, del que casi siempre ignoramos su nombre. Pero aun tratándose de una literatura anónima, y hasta vergonzosa, conocemos a varios adaptadores. Estos pueden dividirse en tres grandes grupos según su procedencia profesional: los periodistas cinematográficos y estudiosos del cine, el personal de las empresas cinematográficas y los escritores propiamente dichos, aunque sean de segunda línea o bien redactores, correctores, traductores y demás empleados de las editoriales¹²⁵.

¹²³ Véase Apéndice, ilustración núm. 2.

¹²⁴ He encontrado una fotografía de Mendaro en *ABC*, con fecha de 8 de mayo de 1927 (pág. 57), que lleva un pie de foto en el que se asegura que esta novela ha sido muy elogiada.

¹²⁵ Emeterio Díez Puertas, *op.cit.*, p. 53.

En el caso del autor de los relatos aparecidos en *Blanco y Negro* se trata de un periodista, o más bien, colaborador, que es, además, político y escritor. Pero, desde luego, no escritor de primera fila.

Estos son los títulos de las novelas cinematográficas publicadas en 1928 en *Blanco y Negro*:

La bella Mimí persuádese de que Renato corresponde a su amor (15 de julio)

Thilda, hermosa y juvenil, ofrenda su vida en el ara del amor (29 de julio)

Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía (12 de agosto)

Olga quiere reinar en el corazón de Arturo (26 de agosto)

El amor de Lucrecia (9 de septiembre)

Amor de mujer, amor de madre (23 de septiembre)

La venganza de Fátima (30 de septiembre)

De la ficción a la realidad (14 de octubre)

El collar de perlas (28 de octubre)

Amores de príncipe (18 de noviembre)

Pobreza y felicidad (9 de diciembre)

¡Para siempre unidos! (16 de diciembre).

Ya al leer estos títulos, cualquier lector puede darse cuenta del tono sentimental y melodramático que va a presidir los relatos.

Todos ellos comparten un mismo esquema, sólo los diferencian los detalles concretos de la trama, por ello no voy a referirme a los argumentos de la totalidad de las novelas, sino que expondré las características que las definen.

En primer lugar, se cuenta siempre una historia de amor. Los miembros de la pareja reúnen unas características fijas: la mujer es muy joven, bella, delicada, siempre temerosa y el hombre es fuerte, varonil y altivo. Tiene el rol habitual de salvador de su amada.

La relación entre ellos tiene como fin, en todas las ocasiones, el matrimonio. La boda, casi siempre, está a punto de celebrarse o se ha producido recientemente. De hecho, a veces se nos presenta a la pareja en su luna de miel.

Surge, en todos los casos, un obstáculo para el amor de la joven pareja, que puede producirse por distintos motivos: los celos, que enturbian la felicidad de los enamorados, la llegada a la ciudad de un amante anterior de cualquiera de los dos, la imposición de los padres de que su hija o su hijo se case con quienes ellos han determinado, el rapto de la mujer por parte de algún pretendiente, etc.

Con el conflicto aparece siempre un oponente. Suele ser un hombre, de atributos físicos salvajes e innobles, que quiere llevarse a la mujer a la fuerza. Al presentarse el conflicto, los protagonistas se ven abocados siempre a una pelea contra el antagonista, en la que suele hacerse uso de algún arma. Normalmente la pelea suele resolverse a favor de los protagonistas y tiene lugar, entonces, el final feliz. Pero en algunas novelas no es así y uno de los dos amantes muere tras la pelea.

El peligro, el secreto y la confidencia forman parte de todos los relatos. El peligro, en las formas que hemos mencionado; la confidencia, por su parte, es recurrente también, en forma de conversación entre la protagonista y una amiga íntima. A través de este recurso se nos cuenta la historia que ha provocado la situación en la que se halla la mujer en el momento del relato. Y el secreto aparece de distintas maneras. Por ejemplo, suele ocurrir que la joven amante, que al principio del relato es una mujer de condición humilde, sea en realidad una princesa o una dama de alta alcurnia, que tiene su matrimonio concertado desde que nació. Su futuro esposo no coincide con el hombre del que está enamorada. En este caso, ella suele renunciar al poder y al dinero, en favor de su amor, conformándose con una vida pobre pero feliz. En el caso de que sea el hombre quien en verdad es un príncipe, lo habitual es que renuncie al amor y ostente el poder, pues para él éste supone una obligación ineludible.

Casi ninguna de estas mujeres trabaja, sólo aquellas de pobre cuna, pero éstas siempre abandonan el trabajo o las tareas domésticas en el momento en que descubren quiénes son en realidad. Las únicas que trabajan son las actrices de teatro o cine, que aparecen, respectivamente, en tres cuentos, *Olga quiere reinar en el corazón de Arturo* (26 de agosto), *La venganza de Fátima* (30 de septiembre) y *De la ficción a la realidad* (14 de octubre).

Junto al honor, el dinero y el poder son temas constantes en estas novelas. Los personajes se mueven en un mundo aristocrático. Los espacios habituales son castillos, apartamentos lujosos de grandes ciudades, hoteles caros, etc. Están situados siempre en

países lejanos, normalmente en Estados Unidos o en Francia, y en las ciudades de Nueva York o París, o lugares exóticos como Yemen, India, o la selva africana.

El carácter exótico de las novelas viene determinado, precisamente, por la localización de la acción en estos lugares lejanos y por los nombres de los personajes, también extranjeros. Sólo en una ocasión la acción tiene lugar en Madrid. Se trata de la novela, *Amor de mujer, amor de madre* (23 de septiembre). Los autores reproducen en estos textos los estereotipos que aparecen ya en las películas que novelan. El tratamiento de la acción y de los personajes se caracteriza por su escasa elaboración, las situaciones históricas y la localización geográfica son inexactas y existe una preferencia por lo truculento, lo exagerado y lo extraordinario.

El tiempo en estas adaptaciones literarias queda muy simplificado. Hay que tener en cuenta que su extensión es de cuatro o cinco páginas y hay en ellas numerosas fotografías de gran tamaño. De manera que las acciones paralelas propias del lenguaje cinematográfico quedan reducidas a una acción lineal, sucesiva, simplificada.

El único atisbo de complejidad temporal en estos relatos son los saltos al pasado. La mayoría de las veces se muestran en los diálogos entre dos personajes, en que uno cuenta al otro la historia que le ha llevado a su situación actual. Un ejemplo de ello aparece en *La venganza de Fátima* (30 de septiembre):

Ambas muchachas detuviéronse, de pronto. Reclinada contra el muro de ruin mansión, una mora revelaba hallarse bajo el peso de honda y abrumadora congoja. La vacilante luz de un farol aureolaba a la desdichada fémina. Olimpia se aproximó hasta ella. Y al fijar su mirada en el rostro de la que vertía amargo llanto, exclamó, plena de asombro:

- ¡Fátima! ¡Oh, no me engañas; eres tú!

Alzóse la mora; y, reconociendo a quien la interpelaba, confirmó con tono impregnado de amargura:

- Sí, Olimpia; esta pobre criatura que aquí contemplas es tu amiga de la infancia; la que jugó contigo tantos días en casa de tu padre, el buen señor Laplace.

- Emigraste. Yo te creía fuera de Aden.

- He recorrido el mundo, ejecutando en todos los teatros mis danzas orientales. La semana pasada regresé a esta ciudad.

- ¿Y qué pesar te aflige?

Titubeó Fátima. Al fin, dijo:

- Es una historia bien triste.

- Refiéremela.

- No puedo. Te bastará con saber que en cierto lugar de Europa conocí a un hombre a quien hice ofrenda de mi amor; él partió, y hace poco volví a encontrarle aquí.

- ¿Y él corresponde a tu anhelo?
 - Creo que sí; pero a cambio de un hecho terrible, que esta noche estaba decidida a realizar y no he tenido valor para ello.
- Calló Fátima, como arrepentida de sus expansiones. Rápidamente se apartó, diciendo:
- Mañana, si quieres verme, a las doce estaré en el Gran Mercado.

Los saltos al futuro, sin embargo, son indicados al lector por medio del narrador. Casi siempre son saltos de uno o algunos días y, muchas veces, vienen marcados tipográficamente con una rayita divisoria, como en el siguiente ejemplo, extraído de *Olga quiere reinar en el corazón de Arturo* (26 de agosto):

- Y con fría corrección inclinóse, retrocediendo luego un paso.
- No pienso desistir de mi empeño, barbotó Arturo.
 - Completamente inútil, señor.
- Separáronse los dos hombres.
-

Tres días más tarde, en las primeras horas de la madrugada, Olga llegaba a la *Taberna Roja*, lugar preferido por el público cosmopolita, ansioso de divertirse y largo en gastar millares de francos.

El estilo que muestra Eduardo Mendaro en estas novelas está caracterizado por las frases solemnes, grandilocuentes, a veces muy largas, a la manera de la mayoría de los títulos que he consignado al inicio del epígrafe. El tono es tradicional, sentimental, en perfecta consonancia con las tramas de carácter melodramático y folletinesco. He aquí una muestra, perteneciente a la novela *Thilda, hermosa y juvenil, ofrenda su vida en el ara del amor*, publicada el 29 de julio:

- Y una mañana, cuando el sol comenzaba a teñir el firmamento con sus haces de luz, se prepararon para la ceremonia. Thilda, la inocente y bellísima Thilda, la mujer búbil en cuya alma chispeaba la pasión, cubríase con albas vestiduras y coronaba sus áureas crenchas con sutilísimo velo. Sobre el pecho, y pendiente de fina cadena, la cruz formada por centelleantes piedras proclamaba su excelsa condición de hija de la Cristiandad. Entre Actea y Vestinio, y escoltada por dos altos personajes, disponíase a marchar al templo.
- Pero súbitamente, en el umbral, apareció la hercúlea figura de Crotón. El guerrero, erguido y mudo, contempló a la hermosa mujer.
- ¿Hacia dónde caminas? –inquirió, con voz amenazadora.
 - En busca de mi felicidad.
 - ¿Que se condesa en Aulio?
 - Sí.

Ante la rotunda afirmación, una mueca siniestra crispó el duro rostro del bárbaro.

- Yo no lo consentiré, porque aspiro a tu amor.
- Aspiración quimérica.
- ¿No cederás?
- ¡Nunca, malvado!

Quizá el estilo de Mendaro puede explicarse por el objetivo de estos relatos: ayudar a vender películas. Y ello se consigue llamando la atención de los lectores y posible público cinematográfico, en su mayor parte poco exigente, al que hay que ganar a través de lo emocional.

Es cierto que estos textos se caracterizan por una escasa calidad literaria y por su función promocional de películas. Sin embargo, es necesario hacer hincapié en su valor principal. Se trata de una de las pocas manifestaciones de adaptación literaria de una obra cinematográfica y no a la inversa. En este sentido, dice el crítico Díez Puertas:

Podría decirse que la novela cinematográfica es un tipo de manifestación literaria que ilustra la promiscuidad que rodea las relaciones entre el cine y la literatura. En este caso, se trataría del aspecto menos frecuente de trasvase de imágenes a la escritura, aunque se da la circunstancia de que se publican muchos argumentos de películas cuyo punto de partida es una novela u otro género literario. Sin embargo, más que ante un producto artístico estamos ante un fenómeno industrial: un antecedente de lo que hoy es el «merchandising», las mercancías de todo tipo que se ponen a la venta aprovechando el tirón comercial de una película concreta o bien la mitomanía que Hollywood ha creado alrededor del cine¹²⁶.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 46.

4. CONCLUSIONES

Al finalizar este trabajo, he llegado a una serie de conclusiones, que se resumen en los siguientes puntos:

- La importancia del cine en la cultura y el arte del primer tercio del siglo XX, pues no supuso solamente el nacimiento de un nuevo espectáculo, sino que contribuyó a la expansión del universo de la sociedad de la época.

El cine enseñó nuevos modos de vida y comportamiento y amplió la mirada del público de aquel momento, mostrándole en enormes pantallas mundos que no conocían y que no estaban a su alcance.

El nuevo entretenimiento lograba satisfacer la necesidad de ficción del ser humano de manera mucho más inmediata y más generalizada que cualquier otro arte.

- El rápido asentamiento del cinematógrafo y, en consecuencia, del *cinema*, a nivel mundial. Concretamente la llegada del cine en España –mayo de 1896– se produjo tan sólo unos meses después de que el invento de los hermanos Lumière se presentara públicamente en París, en diciembre de 1895.

La comercialización de las máquinas de cine de los hermanos Lumière y el consiguiente establecimiento de locales dedicados a la proyección de películas tuvo lugar de forma igualmente rápida. En muy poco tiempo, las exhibiciones cinematográficas pasaron de ser una curiosidad científica y técnica discutida en los salones aristocráticos a concebirse como una forma de espectáculo muy rentable, primero en las barracas de feria, luego en todo tipo de lugares de ocio – teatros, jardines, circos, etc.– y por último, en salas destinadas específicamente al cine, repletas de público de toda condición social. En 1907, sólo una década después de la primera sesión cinematográfica, había en España quince mil cines. También, en muy breve espacio de tiempo, empezaron a rodarse las primeras películas por todo el mundo. En un primer momento, por parte de los operadores que los hermanos Lumière enviaron para promocionar su invento. Y, en menos de un año, por parte de aquellos que compraron los cinematógrafos de los investigadores franceses.

Quiero destacar, en relación con esto, la polémica acerca de cuál es la primera película española. Hasta hace muy poco tiempo, la crítica sostenía que este

privilegio lo tenía la famosa *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, rodada por Eduardo Gimeno en 1896. Pero, para algunos investigadores, Jon Letamendi por ejemplo, habría que fecharla como mínimo en 1898 y, otros, como Joaquín Cánovas, proponen el año de 1899. La cuestión todavía no está resuelta.

Quisiera recordar, también, otro *film* pionero, en este caso, la primera película sonora española. Se trata de un cortometraje, dirigido por Lee de Forest y protagonizado por Concha Piquer, rodado con la técnica del *phonofilm*, sistema que permite la grabación del sonido directamente sobre el rollo de película, de forma sincronizada con la imagen. Esta película resulta técnicamente más avanzada que *El cantor de jazz* (1927) de Alan Crossland, tradicionalmente considerada la primera película sonora de la historia del cine.

- La rápida aceptación del *cinema* por parte del público provocó el interés de las publicaciones periódicas hacia el nuevo medio. Tanto los periódicos como las revistas de información general incluyeron en sus páginas información cinematográfica. Algunas, como *Blanco y Negro*, crearon, incluso, secciones específicas para el cine. El interés que éste despertó en la sociedad de la época favoreció, también, en la primera década del siglo XX, la aparición de revistas especializadas en el nuevo arte. Además, durante estos primeros años, se mantuvo en la prensa un intenso debate en la que detractores y defensores expusieron sus opiniones acerca del cine. Uno de los temas más discutidos fue la influencia de éste en el público infantil.
- La revista *Blanco y Negro*, en 1928, reflejó la información sobre cine y la relación entre éste y la sociedad de principios de siglo XX, a través de una sección fija, de artículos e informaciones sueltas aparecidas en secciones muy variadas, de fotografías, de la publicación de las “novelas cinematográficas” e incluso, de la inserción de anuncios publicitarios.
- Por medio del análisis de los artículos de la sección del crítico Ramón Martínez de la Riva, *Ante la pantalla*, que cambia su título por el de *El lienzo de plata*, el 8 de julio de 1928, se pueden establecer, a su vez, algunas conclusiones:
 - La temática de la sección es muy variada. El crítico se hace eco de muy diversos asuntos: técnicas cinematográficas, importancia de los decorados, rasgos de la caracterización de los actores, formas de interpretación, vida de los artistas, etc.

- En *Blanco y Negro* predomina la idea de que el cine es todavía, en 1928, algo nuevo. Al menos, así lo siente el público, que se caracteriza por estar poco familiarizado con los procesos de realización de este entretenimiento. A los espectadores les gusta el cine, pero no conocen los procedimientos que son necesarios para que éste sea posible. Es por ello, que el rasgo más común a todos los artículos es su estilo sencillo. Están dirigidos, sin duda, a unos lectores profanos en cuanto a materia cinematográfica.
- Al contrario que el público, el crítico sí demuestra amplios conocimientos sobre cine, lo que puede apreciarse en la descripción de los detalles relacionados con las técnicas cinematográficas y el funcionamiento de los estudios de cine. El propio Martínez de la Riva había dirigido, en 1927, la película *En la tierra del sol*.
El saber del crítico se observa, también, en la calidad de sus reflexiones sobre el arte del *cinema* y en las numerosas comparaciones entre el cine y el teatro.
- Hay que destacar que en la mayor parte de sus artículos, Martínez de la Riva se refiere al cine mudo, razón por la cual, cree firmemente en la importancia de la imagen, en detrimento de la palabra. Puede tratarse de un indicio de esa concepción del mundo más visual que textual, que empieza a fraguarse en el primer tercio del siglo XX.
- De la lectura de los artículos de la sección de Martínez de la Riva se desprende una postura muy crítica en relación a la industria cinematográfica española y a la calidad de los profesionales que trabajan en ella en 1928. Es consciente de las deficiencias del cine español, con respecto a las cinematografías de otros países como Francia, Alemania o Estados Unidos. Quizá, por esto, es mayor el número de ejemplos y referencias al cine extranjero que al español.
- Los otros dos autores que escriben sobre cine en *Blanco y Negro* en 1928, Antonio de Hoyos y Vinent y Luis de Galinsoga, con un artículo cada uno, coinciden en sus opiniones con Martínez de la Riva. Ambos alaban la cinematografía extranjera. Hoyos y Vinent se refiere, concretamente, al estilo cinematográfico de los alemanes y Galinsoga

ensalza, sobre todo, el cine estadounidense, a la vez que resume las carencias del cine español.

- En cuanto a la “novelas cinematográficas” publicadas en *Blanco y Negro* quiero destacar dos ideas fundamentales. La primera es que se trata de un fenómeno muy poco conocido y nada estudiado por la crítica, pero de enorme interés para la historia de la literatura española del siglo XX, por su relación con las colecciones de novela breve. Y la segunda es que, si bien no se caracterizan por una brillante calidad literaria, su estudio es necesario por su originalidad, dado que son una de las escasas manifestaciones artísticas en que se puede observar la conversión de un *film* en un relato y, por ende, del discurso cinematográfico en el narrativo y no la versión contraria, mucho más frecuente en las relaciones entre cine y literatura.

Como ya he dicho en la introducción, este trabajo formará parte de una investigación que culminará en la que espero sea mi tesis doctoral, titulada *Cine y novela cinematográfica en la revista «Blanco y Negro» (1918-1936)*.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. Estudios

ALFONSO GARCÍA, María del Carmen, *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española, 1998.

_____, “Decadentismo, dandismo, imagen pública: de cómo y por qué Antonio de Hoyos y Vinent creó a Julio Calabrés”, en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Facultad de Filología, Universidad de Oviedo, 1998-1999, tomo 48-49, pp. 7-66.

AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

AMORÓS, Andrés y José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

ANSOLA, Txomin, “El Salón Ideal, exponente de la consolidación del espectáculo cinematográfico en Portugalete durante la década de los veinte”, en *Ikusgaiak*, 2000, núm. 4, pp. 41-58.

BERNARD Margherita e Ivana ROTA (eds.), *Nuevos modelos: literatura, moda y cultura (España 1900-1936)*, Bergamo, Bergamo University Press-Sestante Edizioni, (en prensa).

CABERO, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española: once jornadas, 1896-1948*, Madrid, Cinema, 1949.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín, “1896-1914. Primeros años del cine en Madrid”, en Juan Carlos de la Madrid (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Gijón, Ayuntamiento, D.L., 1997, pp. 53-65.

_____, “Las primeras sesiones del «cinematógrafo Lumière» en Madrid”, en *Imafronte*, 1992-1993, núms. 8-9, pp. 105-112.

_____, “Primeros tiempos del cine en España”, en Daniel Narváez Torregrosa (coord.), *Los inicios del cine*, México D.F., Plaza y Janés, 2004, pp. 31-43.

CAPARRÓS LERA, José María, *Historia del cine español*, Madrid, T&B Editores, 2007.

_____, *Historia del cine mundial*, Madrid, Rialp, 2009.

CERAM, C.W. [Kurt Wilhelm Marek], *Arqueología del cine*, Barcelona, Destino, 1965.

CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, versión castellana de María Jesús Fernández, Madrid, Taurus, 1990.

DESVOIS, Jean Michel, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003.

_____, “La novela cinematográfica”, en *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 2001, vol. 17, núm. 1, pp. 45-64.

ENA BORDONADA, Ángela, “Imagen de la mujer trabajadora en la novela del primer tercio del s. XX: *Tea Rooms. Mujeres obreras*, de Luisa Carnés”, en Margherita Bernard e Ivana Rota (eds.), *Nuevos modelos: literatura, moda y cultura (España 1900-1936)*, Bergamo, Bergamo University Press-Sestante Edizioni, (en prensa).

_____, “Sobre el público de las colecciones de novela breve”, en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 225-243.

FOLGAR DE LA CALLE, José María, “Un mero reflejo de las vanguardias: Ramón Martínez de la Riva”, en Joaquim Romaguera i Ramió, Peio Aldazabal Bardaji y Milagros Aldazabal Sergio (eds.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. Actas del III Congreso de la A.E.H.C.*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991, pp. 233-239. Edición digital: Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2002.

GALINDO ALONSO, María Asunción, *La novela de una hora*. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1996. URL Oficial: <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3048101.pdf>.

GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y Joaquín CÁNOVAS BELCHÍ, *Catálogo del cine español. Volumen F2, Películas de ficción, (1921-1930)*, Madrid, Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1993.
- GRANJEL, Luis S., “La novela corta en España (1907-1936)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXIV, 1968, pp. 477-508; LXXV, 1968, pp.14-50.
- GUBERN, Román [et al.], *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GUBERN, Román, “Los difíciles inicios”, en Juan Carlos de la Madrid (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Gijón, Ayuntamiento, D.L., 1997, pp. 11-25.
- _____, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- IGLESIAS, Francisco, *Historia de una empresa periodística: Prensa Española, editora de “ABC” y “Blanco y Negro”: 1891-1978*, Madrid, Prensa Española, 1980.
- LETAMENDI, Jon y Jean Claude SEGUIN, *La cuna fantasma del cine español*, Barcelona, SIMS, 1998.
- _____, *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1997.
- LOZANO, Miguel Ángel, “El lugar de la novela corta en la literatura española del siglo XX”, en *La nouvelle romane (Itale-France-España)*, Ámsterdam, Rodopi, 1993, pp. 143-160.
- MADRID, Juan Carlos de la (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Gijón, Ayuntamiento, D.L., 1997.
- MARTÍNEZ, Josefina, “Cómo llegó el cine a Madrid”, en *Artigrama*, 2001, núm. 16, pp. 25-38.
- MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis, *La novela semanal cinematográfica*, Madrid, CSIC, 2002.
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón, *El lienzo de plata: Ensayos cinematográficos*, Madrid, Mundo Latino, 1928.

- MCLELLAN, Diana, *Greta & Marlene: Safo va a Hollywood*, Madrid, T&B, 2002, traducción de Mónica Rubio.
- MENDARO, Eduardo, *Recuerdos de un periodista de principios de siglo*, Madrid, Prensa Española, 1958.
- MONTERO, Julio y María Antonia PAZ, “Ir al cine en España en el primer tercio del siglo XX”, en José-Vidal Pelaz y José Carlos Rueda (eds.), *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp, 2002, pp. 91-136.
- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel (coord.), *Los inicios del cine*, México D.F., Plaza y Janés, 2004.
- PELAZ, José-Vidal y José Carlos RUEDA (eds.), *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp, 2002.
- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 2009.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España, 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes, D.L., 1996.
- _____, José Antonio, *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en Román Gubern [et al.], *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 19-123.
- PIÑERA TARQUE, Ismael, *Mundos narrativos: relato literario y relato fílmico*, Kassel, Reichenberger, 2009.
- PUYAL SANZ, Alfonso, *Cinema y arte nuevo: la recepción del cine en las vanguardias artísticas en España (1917-1937)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal, D.L., 2008.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, Peio ALDAZABAL BARDAJI y Milagros ALDAZABAL SERGIO (eds.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español. Actas del III Congreso de la A.E.H.C., Asociación Española de Historiadores del Cine*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991.

- SÁIZ VIADERO, José Ramón (coord.), *La llegada del cinematógrafo a España*, Santander, Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, 1998.
- SALA NOGUER, Ramón, *Introducción a la historia de los medios: consideraciones teóricas básicas sobre la historia de los medios de comunicación de masas*, Bellaterra, Universidad Autònoma de Barcelona, 2007.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 1996.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, “El cine”, en Andrés Amorós y José María Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 543-561.
- SANZ RAMÍREZ, José Antonio, *Antonio de Hoyos y Vinent: genealogía y elogio de la pasión*, Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2009. URL Oficial: <http://eprints.ucm.es/10456/1/T31446.pdf>.
- SEGUIN, Jean Claude, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*, Université Jean-Monnet, Saint Étienne, 1995.
- _____, *Historia del cine español*, Madrid, Acento, 1995.
- SEOANE, María Cruz y María Dolores SÁIZ, *Historia del periodismo en España*, vol. 3, *El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza D.L., 1996.
- SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2006.
- _____, (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.
- TELLO DÍAZ, Lucía, “La representación fotográfica del cine en *Blanco y Negro* y *ABC* (1903-1939)”, en *Historia y Comunicación Social*, Departamento de Historia de la Comunicación Social, Universidad Complutense de Madrid, 2007, núm. 12, pp. 207-230.
- VENTURA MELIÁ, Rafael (comis.), *Blasco Ibáñez, cineasta*, [Exposición], Centre Cultural La Beneficència, Diputació de Valencia, Del 17 de julio de 1998 al 31 de agosto de 1998, comisariado de Rafael Ventura Meliá, Valencia, Diputació de Valencia, D.L., 1998.

VV.AA., *Ideología y texto en “El Cuento Semanal” (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.

5.2. Páginas web

<http://www.blascoibanez.es/filmografia.html>. Fecha de consulta: 16-07-11.

<http://www.blogdecine.com>. Fecha de consulta: 18-05-11.

<http://www.britannica.com>. Fecha de consulta: 18-05-11.

<http://www.elpais.com>. Fecha de consulta: 18-05-11.

<http://www.laopinioncoruna.es>. Fecha de consulta: 18-05-11.

http://www.orfeoed.com/responde_fich.asp?secc=2&id_d=174. Fecha de consulta: 03-08-11.

<http://www.publico.es>. Fecha de consulta: 18-05-11.

5.3. Material audiovisual

Conchita Piquer, dirección de Jorge M. Reverte, realización de Pilar Serrano, guión de Agustín Tena. Emitido el 4 de noviembre de 2010 en la serie *Imprescindibles* de la 2 de Televisión Española. Dirección de internet: <http://www.rtve.es>.

5.4. Hemerografía

ABC, 1927.

ABC, 1939.

ABC, 1967.

ABC, 1961.

ABC, 1927.

Blanco y Negro, 1891.

Blanco y Negro, 1896.

Blanco y negro: Enero a diciembre de 1928.

Blanco y Negro, 1929.

El Debate, 1923.

La Época, 1896.

La Época, 1916.

El Heraldo de Madrid, 1896.

El Heraldo de Madrid, 1924.

La Ilustración Española y Americana, 1896.

5.5. Ilustraciones

Ilustración 1.- *Blanco y Negro*, 23 de enero de 1927, (p. 48).

Ilustración 2.- *ABC*, 8 de febrero de 1961, (p. 44).

Ilustración 3.- *Blanco y Negro*, 28 de mayo de 1922, (p. 11).

Ilustración 4.- <http://www.ideal.es/granada/multimedia/fotos/43656.html>. Fecha de consulta: 07-08-11.

Ilustración 5.- http://www.elpais.com/articulo/espana/Academia/Cine/expone/primer/cinematografo/Lumiere/elpepuesp/20071221elpepunac_19/Tes. Fecha de consulta: 07-08-11.

Ilustración 6.- *La Ilustración Española y Americana*, 22 de julio de 1896, (p. 10). Fecha de consulta: 07-08-11.

Ilustración 7.- *La Ilustración Española y Americana*, 22 de julio de 1896, (p. 10). Fecha de consulta: 07-08-11.

Ilustración 8.- <http://historias-matritenses.blogspot.com/2009/04/primer-proyeccion-cinematografica-en.html>. Fecha de consulta: 07-08-11.

Ilustración 9.- <http://www.globalgallery.com/enlarge/27483/>. Fecha de consulta: 07-08-11.

Ilustración 10.- <http://milenioscopio.blogspot.com/2011/01/afiche-promocionando-la-novedad-del.html>. Fecha de consulta: 07-08-11.

- Ilustración 11.- <http://ricardo27-cinematografia.blogspot.com/2010/06/primeras-peliculas.html>. Fecha de consulta: 07-08-11.
- Ilustración 12.- <http://lecinedeanna.blogs.allocine.fr/article-sequence-freres-lumiere-81905085.html>. Fecha de consulta: 07-08-11.
- Ilustración 13.- http://www.madripedia.es/wiki/Hotel_Rusia. Fecha de consulta: 07-08-11.
- Ilustración 14.- <http://lalluviamarilla.wordpress.com/page/3/>. Fecha de consulta: 07-08-11.
- Ilustración 15.- <http://es.wikipedia.org/wiki/Orquestri%C3%B3n>. Fecha de consulta: 07-08-11.
- Ilustración 16.- <http://pasionssilente.blogspot.com/2007/04/los-pianistas-en-el-cine-mudo.html>. Fecha de consulta: 23-08-11.
- Ilustración 17.- *Blanco y Negro*, 14 de octubre de 1928, (p. 91).
- Ilustración 18.- http://coleccioncinefila.blogspot.com/2010_12_01_archive.html. Fecha de consulta: 23-08-11.
- Ilustración 19.- http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.18f7f9048d2d4d88f94a9710b0c0e1a0/?contentid=6d45dad522f48210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=ca_ES&nomIPTC1=IPTC560&nomIPTC2=IPTC507&valorIPTC1=790&valorIPTC2=ca_ES&vgnnextchannel=e6381277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=rss&vgnnextoid=e6381277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD. Fecha de consulta: 23-08-11.
- Ilustración 20.- http://coleccioncinefila.blogspot.com/2010_12_01_archive.html. Fecha de consulta: 23-08-11.
- Ilustración 21.- <http://chikinita.wordpress.com/2010/11/04/1%C2%AA-pelicula-sonora-en-castellano-un-documental-sobre-conchita-piquer/>. Fecha de consulta: 07-08-11.
- Ilustración 22.- <http://www.lasprovincias.es/v/20101106/culturas/concha-piquer-hace-patria-20101106.html>. Fecha de consulta: 07-08-11.
- Ilustración 23.- <http://albherto.wordpress.com/2010/11/03/14172/>. Fecha de consulta: 07-08-11.

Ilustración 24.- <http://www.rtve.es/noticias/20101103/2-rescata-primera-pelicula-sonora-castellano-concha-piquer-este-jueves-imprescindibles/367225.shtml>. Fecha de consulta: 07-08-11.

Ilustración 25.- *Blanco y Negro*, 8 de abril de 1928, (p. 85).

Ilustración 26.- *Blanco y Negro*, 5 de febrero de 1928, (p. 51).

Ilustración 27.- <http://www.moviemags.com/main.php?title=CINE%20POPULAR-&etos=%>. Fecha de consulta: 23-08-11.

Ilustración 28.- <http://www.moviemags.com/main.php?title=CINE%20|%20EL&etos=-1927>. Fecha de consulta: 23-08-11.

Ilustración 29.- <http://www.moviemags.com/main.php?title=POPULAR%20-FILM&etos=%>. Fecha de consulta: 23-08-11.

Ilustración 30.- <http://www.moviemags.com/main.php?title=CINOPOLIS&etos=%>. Fecha de consulta: 23-08-11.

Ilustración 31.- <http://www.todocoleccion.net/la-novela-semanal-cinematografica-1920-n-162~x10421979>. Fecha de consulta: 23-08-11.

Ilustración 32.- <http://coleccioncinefila.blogspot.com/2011/04/ejemplar-novela-semanal-cinematografica.html>. Fecha de consulta: 23-08-11.

Ilustración 33.- <http://www.todocoleccion.net/rodolfo-valentino-4-jinetes-apocalipsilano-1921-novela-film-40-paginas~x23743423>. Fecha de consulta: 23-08-11.

Ilustración 34.- <http://www.todocoleccion.net/rodolfo-valentino-4-jinetes-apocalipsilano-1921-novela-film-40-paginas~x23743423>. Fecha de consulta: 23-08-11.

6. APÉNDICES

6.1. Tabla de artículos cinematográficos publicados en *Blanco y Negro* en 1928

Título	Autor	Sección	Fecha de publicación	Páginas de la revista
<i>El arte de la película en Alemania</i>	Antonio de Hoyos y Vinent	El teatro (revista de espectáculos)	5 de febrero	66-67
<i>Blasco Ibáñez. Su vida, su obra y su muerte</i>	Martínez de la Riva	Actualidades (Notas gráficas de la semana)	5 de febrero	47- 52
<i>Cinematografía europea y americana</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	26 de febrero	79-81
<i>Las grandes figuras históricas en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	4 de marzo	75-78
<i>El funambulismo de los artistas de “cine”</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	11 de marzo	64-67
<i>“Charlot” y la película de su vida</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	18 de marzo	68-70
<i>Las ideas y las imágenes en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	25 de marzo	68-70
<i>Las figuras de la pasión en el séptimo arte</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	1 de abril	47-54
<i>La fotogenia y el tema óptico en las corridas de toros</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	8 de abril	85-88
<i>Goya y la visión dieciochesca en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	15 de abril	91-94
<i>El embrujo cinematográfico de Sevilla</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	22 de abril	71-74
<i>Los “trucos” del cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	29 de abril	73-76
<i>Los pequeños actores cinematográficos</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	6 de mayo	88-90
<i>La importancia del decorado</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	13 de mayo	83-86
<i>El ojo humano en la técnica del “cine”</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	10 de junio	100-102

<i>Los “estudios” cinematográficos en España</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	17 de junio	103-105
<i>La “revista” teatral en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	Ante la pantalla	24 de junio	122-124
<i>El gran “rôle” del mar en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	8 de julio	96-99
<i>Un actor español en la escena y la pantalla americanas</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	29 de julio	87-89
<i>Directores y “metteurs”</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	12 de agosto	81-83
<i>La caracterización en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	19 de agosto	81-82
<i>El arte exótico en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	26 de agosto	93-95
<i>Los actores tal como son</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	16 de septiembre	108-110
<i>La “vedette” de los grandes “sucesos”</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	23 de septiembre	92-94
<i>Las “estrellas” hispanoamericanas de la pantalla</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	30 de septiembre	90-92
<i>El arte mágico de los “operadores” de “cine”</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	14 de octubre	89-92
<i>La cinematografía sonora o “film parlante”</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	28 de octubre	102-104
<i>La vulgarización científica del cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	4 de noviembre	89-90
<i>Controversia sobre cinematografía nacional</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	11 de noviembre	71-73
<i>La cinematografía en colores naturales</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	2 de diciembre	63-64
<i>Juana de Arco en el cinematógrafo</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	9 de diciembre	60-62
<i>Actualidades cinematográficas</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	16 de diciembre	63-65
<i>Actualidades cinematográficas</i>	Martínez de la Riva	El lienzo de plata	23 de diciembre	65-69

<i>Un mes y una ciudad para el reposo</i>	Sin firma	No sección concreta	30 de diciembre	54, 62, 70, 86, 94, 102, 118, 126, 134, 150, 158, 166
<i>Visión cinematográfica del cinematógrafo</i>	Luis de Galinsoga	El cine en 1929	30 de diciembre	22-23
<i>El cinematógrafo en 1929</i>	Martínez de la Riva	El cine en 1929	30 de diciembre	24-26

6.2. Dos ejemplos de artículos publicados en *Blanco y Negro* en 1928

6.2.1. *Cinematografía europea y americana* (26 de febrero)

EL TEATRO

ANTE LA PANTALLA

Cinematografía Europea y Americana

POR RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA

A asunto de vital interés es éste para cuantos se preocupan de cinematografía.

Sería prolijo detallar las diferencias de la cinematografía europea y la americana. Además, innecesario, pues en el cinematógrafo todo "salta a la vista". Puede, por lo tanto, el menos versado hallar estas diferencias y comentarlas a su modo, en la seguridad de que será contrario al modo del vecino, pues en estas apreciaciones juega papel principalísimo el apasionamiento, los intereses industriales, el patriotismo y otra porción de causas a cual más diversas.

Ha bastado que una entidad española, a la que no puede negarse el entusiasmo y la buena fe con que trabaja por el encauzamiento y progreso de nuestro arte y nuestra industria cinematográfica, se haya dirigido a los poderes públicos en demanda de disposiciones protectoras de la cinematografía española, para que las revueltas aguas de los distintos intereses que en ella se mueven se agiten con amagos de tempestad.

Y, sin embargo, el problema es para estudiarlo con gran serenidad y respeto con mayor ponderación. Es preciso para ello un conocimiento de causa de lo que es y significa para toda nación la industria cinematográfica, tan acertado y completo, que en el caos actual de la

cinematografía española, sin organización comercial, sin elementos productores, sin garantías para el capital, sin orientación fija, yo me atrevo a preguntar: ¿Quién lo tiene?

Veamos qué ha pasado por ahí fuera, ya que, desgraciadamente, en esto, como en tantas otras cosas, pudiendo ir a la cabeza, vamos a remolque.

Inglaterra, país imperialista por excelencia, no ha vacilado. Con su característica y flemática ambición—no quiere esto decir que sus técnicos no hayan estudiado el problema—ha promulgado las leyes conducentes a reglar la importación de películas extranjeras con atrevido a la exportación nacional, tomando, además, con relación a las primeras medidas arancelarias.

Esto es lo que se pide en España.

Y en Francia. Porque, aunque estos días se ha dicho que en el país vecino se habían adoptado idénticas medidas, no es cierto. Francia ha creído que el asunto es de tan gran trascendencia, que tomándose tiempo para resolver, lo ha puesto en manos de quienes puedan hacerlo con mayor acierto y más en consonancia con los intereses nacionales. Y de aquí es de donde nosotros debemos tomar ejemplo.

Hagamos un poco de historia. De un tiempo a esta parte, los elementos cinematográficos franceses se mueven en el sentido de reclamar



ES PRECISO CONSERVAR LA LINEA. GRETA GARBO, DURANTE LA REALIZACIÓN DE "SEN HUR". NI UN SOLO DIA DESPUÉS DE COMPROBAR SU FENO

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera



LOS CHANET CON RENÉE ADORER EN UNA ESCENA DE "MR. WIL". LA GENIAL PROTAGONISTA DE "EL GRAN DESFILE" SE CEECE AUN LA GIGANTESCA FIGURA DE "EL FANTASMA DE LA OPERA"

leyes protectoras para su industria, y ello movió a M. Herriot, ministro de Instrucción pública, y hombre que ha demostrado en varias ocasiones la predilección con que atendía todo lo concerniente al séptimo arte, a llevar el asunto al Parlamento, con objeto de que éste decidiera si había llegado el momento de dictar las leyes precisas para acometer la reforma.

Ello está en pie, y en el momento en que escribimos estas líneas agitanse en torno del proyecto todas las opiniones, todos los intereses y también todos los egoísmos.

Propónese como medida salvadora que, a cambio de cierto número de películas americanas—no se marca—que



UNA BELLA ESCENA DE PELÍCULA EN LA QUE FIGURAN LA BELLA ACTRIZ NERINA Y EL GRAN ACTORITO "PITOMIN"

atravesen la aduana francesa, los Estados Unidos tengan la obligación de adquirir una, dos o tres películas francesas.

Esta cuestión parecerá de una simpleza aterradora, a juicio de un crítico francés, a los profanos, y en ello estriba su mayor peligro, pues si van a decidir los miembros de una Cámara, que en su mayoría reconocen su incompetencia absoluta en cuestiones cinematográficas, se corre el riesgo de que a la ligera sea aprobada una ley que, según el crítico en cuestión—Pedro Descaux—*será nefasta y que puede perder definitivamente al cinematógrafo francés con el pretexto de protegerlo.*

Un poco dura parece, a simple vista,

ABC.es Hemeroteca.

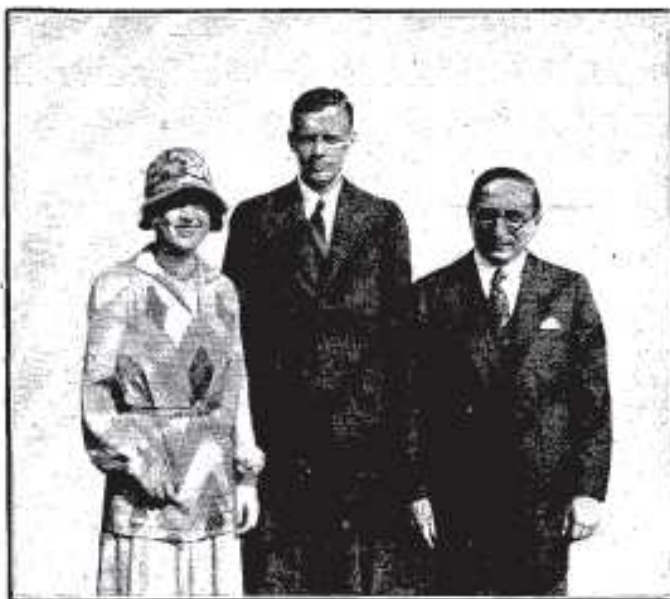
Copyright (c) DIARIO ABC S.L., Madrid, 1989. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera como reseñas, resúmenes o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición.

tal afirmación; pero si examinamos con detenimiento las razones que alega, veremos que tan sólo las dicta un conocimiento exactísimo del problema, unido a un patriotismo intachable, aunque otra cosa pudiera parecer.

Los trabajos que durante varios meses ha realizado una comisión, presidida por el propio ministro Herriot, no han bastado a esclarecer el asunto. Está absolutamente fuera de toda duda, "y es preciso decirlo muy alto", afirman los técnicos franceses, desligándose de toda pasión, que muy pocas cintas francesas son dignas de ser cambiadas por las extranjeras, por no resistir la comparación. Y en estas condiciones es suicida obligar una adquisición, que de nada serviría, puesto que estas películas, adquiridas como un impuesto comercial más, no se exhibirán jamás en América.

Otros son, a juicio de los técnicos franceses, los medios por los que se lograría evitar la amenaza de ruina del cinematógrafo francés. Y estos medios se reducen a esta simple fórmula: mejorarlo.

¿Cómo? Oído. Eliminando sin piedad to-



EL CINEMATOGRAFO ACAPARA TODAS LAS GRANDES FIGURAS MUNDIALES. VED A MARION DAVIES Y A LUÍS R. MAYER TRATANDO DE CONVENCER AL FAMOSO AVIADOR LINDBERGH DE QUE SE ADHIERA A LA GLORIOSA PALANCA CINEMATOGRAFICA.

dos los elementos mediores y nocivos que llenan los estudios, encumbrados por una deflación absoluta de quienes les han dejado el campo a su disposición; adoptando métodos nuevos; produciendo cintas poco costosas sin el loco empeño de competir con el extranjero en grandes *superproducciones* ruinosas por inamortizables; haciendo una depurada selección de artistas y directores; no consintiendo una crítica libre, en la que tienen cabida personas sin conocimientos técnicos y que obran por intereses comerciales, censurando lo nacional y enalteciendo sistemáticamente, con criterio de cuarta plana, lo extranjero; reduciendo o anulando los impuestos y contribuciones...

Parece que está hablando España.

Si; creo sinceramente que si Francia opina que no está todavía en el momento oportuno para acometer tal medida, España, que en cinematografía no ha logrado un nivel comparable al francés, debe meditar mucho también sus decisiones.

Yo no vacilo en aconsejar prudencia y sobre todo estudio detenido. Estudio detenido del asunto, y estudio detenido de cuanto con el cinematógrafo se refiere. Lo he promulgado muchas veces. Hay que ir a trabajar, a estudiar, allí donde se produce en su mayor escala una industria que es a la vez arte, para la que contamos con extraordinarios elementos naturales, con una fuente histórica inigualable, con cualidades artísticas de una raza dúctil e intuitiva como ninguna.

Ramón Martínez de la Riva.



EL DIRECTOR: EL "METEUR", QUE ES EL JEFE PRINCIPAL DE TODA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA. FRED NIBLO, QUE EN "SEN HUR" SE HA COLGADO A LA CABEZA DE LA DIRECCION AMERICANA

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública, contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera copia, retransmisión, difusión o publicación en medios de comunicación, o en cualquier otro medio de comunicación, a la que se sanciona con las penas previstas en la legislación aplicable.

Los «Trucos» del Cinematógrafo

POR RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA

RESPETABLE público, que llenas la sala cinematográfica y que te emocionas viendo a *Charlot* en la cuerda floja de *El circo*, o a *Harold* escalando la inacabable fachada de un edificio en *El hombre mosca*, y que aplaudes entusiasmado las carreras de cuádrigas en *Ben-Hur*, o tiembles de miedo en la tempestad de *Amanecer*, ¿te has parado a considerar el trabajo, la inteligencia, el esfuerzo, el valor y hasta el heroísmo que es preciso para realizar tales escenas?

No; seguramente no tienes idea de la cantidad de ingenio, de estudio, de paciencia y de trabajo que es necesario emplear para hacer de una ilusión una realidad que llegue a conmover tu espíritu y a recrear tus sentidos, cual si de la misma realidad se tratara.

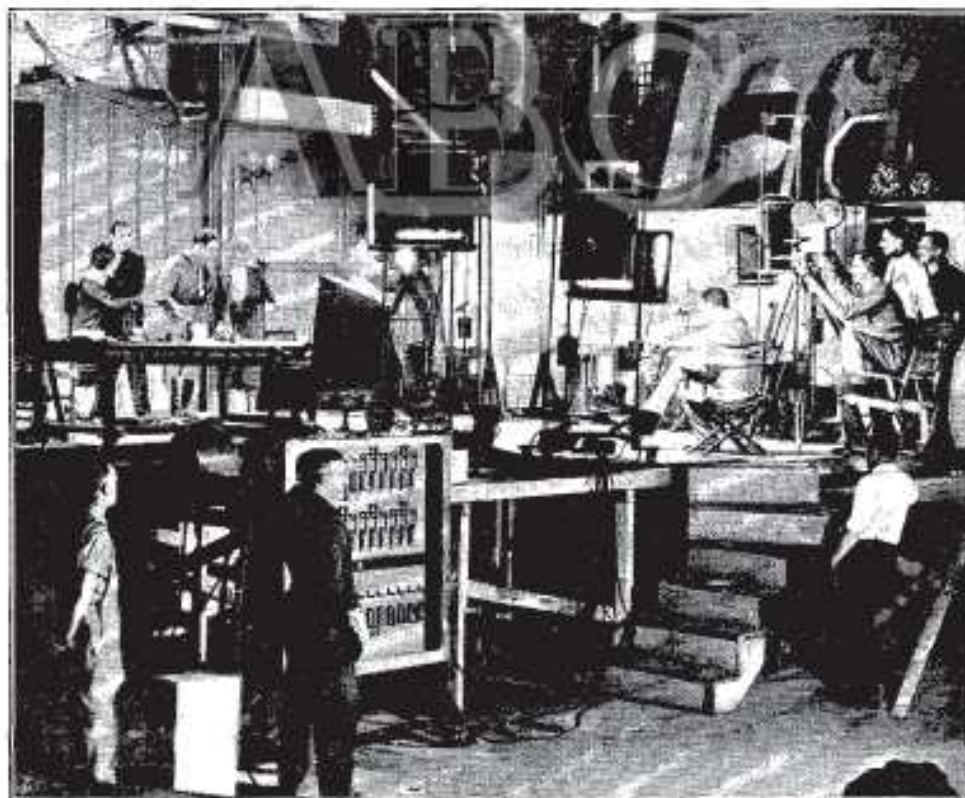
Hay que adentrarse en la vida íntima de los grandes «estudios» cinematográficos para llegar al conocimiento de ello, que directores, operadores y técnicos han tenido mucho tiempo en el más impenetrable secreto.

Los visitantes superficiales de uno de estos grandes establecimientos del *cine* no ven más que su parte brillante y sugestiva. Parece cosa fácil vivir este mundo de la ilusión, ilusión constantemente renovada, que constituye un teatro de toma de vistas cinematográficas.

El brillo de las *estrellas*, su aparente vida de sugestivo encanto, su trabajo lleno de imaginarios atractivos, ciegan, ofuscan y como en fuerte contraluz, impiden ver el fondo, la tramoya del original espectáculo.

V, sin embargo, nada más cruel, más agobiador y *trepidante* que la vida de cuantos en estos «estudios» se mueven.

Allá arriba, a veinte metros del suelo, los electricistas corren por las pasarelas, lanzando los rayos fulgurantes de un sol artificial que abrasan con mayor intensidad que los del sol verdadero, sobre artistas, directores y figurantes que trabajan controladas sus actividades al minuto, con precisión casi auto-



UNA ESCENA TRÁGICA, ENTRE EL MARSE MAGNUM DE APARATOS Y REFLECTORES QUE LLENAN EL «ESTUDIO». (FOTO ORRICK)

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 1999. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación o contenido de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, como expressly, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, o que se realicen



FILMADO AL AIRE LIBRE. (FOTO ORRIS04)

mática, con un rendimiento calculado de antemano, como todo lo que concierne a una "realización" cinematográfica.

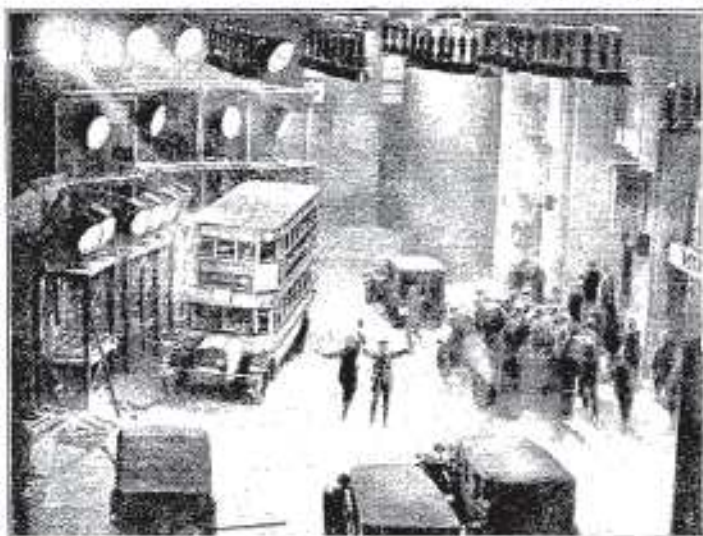
Los minutos son preciosos. En ninguna otra industria, como en la del cinematógrafo, tiene tan acabada confirmación el proverbio "el tiempo es oro".

En la técnica moderna de obtención de un film, nadie está autorizado a retrasarse un instante, pues ello traería consigo un entorpecimiento de la marcha del trabajo colectivo.

Por eso, mientras las escenas se van desarrollando y los aparatos funcionan obteniendo las vistas para

la proyección, los escenógrafos, los carpinteros, todos los colaboradores anónimos de la gran colmena van preparando los decorados, el material, el vestuario, los elementos, en fin, necesarios para las siguientes escenas.

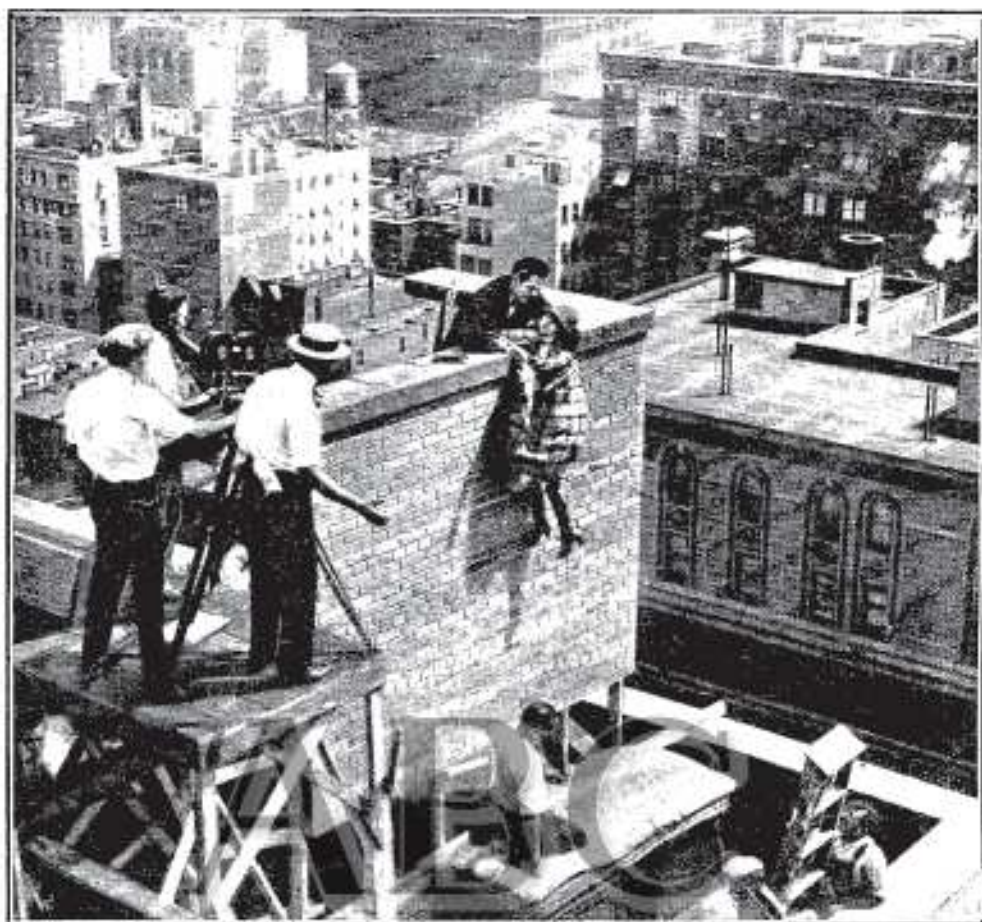
Y el pobre artista cinematográfico tiene que cambiar de situación, de estado de ánimo, de gesto, con la misma facilidad que de lugar, con idéntica rapidez que de lugar, puesto que el desarrollo de la filmación de un argumento cinematográfico no sigue el orden que la comedia en la escena teatral o



RECONSTRUCCIÓN EN UN "ESTUDIO" DE UNA CALLE DE BERLÍN

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación o contenido de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, como excepciones, transferencias o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición por parte de los titulares de los derechos de propiedad intelectual.



UN "TRUCO" DE EMOCIONANTE EFECTO, PERO DE SEGURIDAD ABSOLUTA PARA EL ARTISTA
(FOTO ORRIS)

el simple suceso en la vida real. No es cosa de seguir al detalle la labor en un "estudio" de cine, pues ello exigiría un espacio del que no disponemos en las páginas volanderas de la revista periodística.

Destacaremos tan sólo algunos aspectos que para el público profano pasan inadvertidos o, en caso contrario, no encuentran satisfactoria explicación.

En un anterior artículo ya describimos algo el velo que ocultaba la realización de una batalla naval.

Realmente, cuando el público admira las extraordinarias escenas de la batalla de Tolón en el *Napoleón* de Abel Gance, o el ataque naval a Zeebrugge, en la película de este nombre, no puede explicarse fácilmente cómo puede ser llevado todo eso a la pantalla. Navíos que se hunden, olas que se encrespan, muelles y fortificaciones que caen bajo la metralla, nubes de humo que todo lo envuelven. Y, sin embargo...

Quiénes logren visitar con detenimiento los "estudios" de la British Instructional Films inglesa podrán, como un niño que al romper su juguete logra conocer el secre-

to oculto en su interior, conocer la verdad de estos trucos cinematográficos.

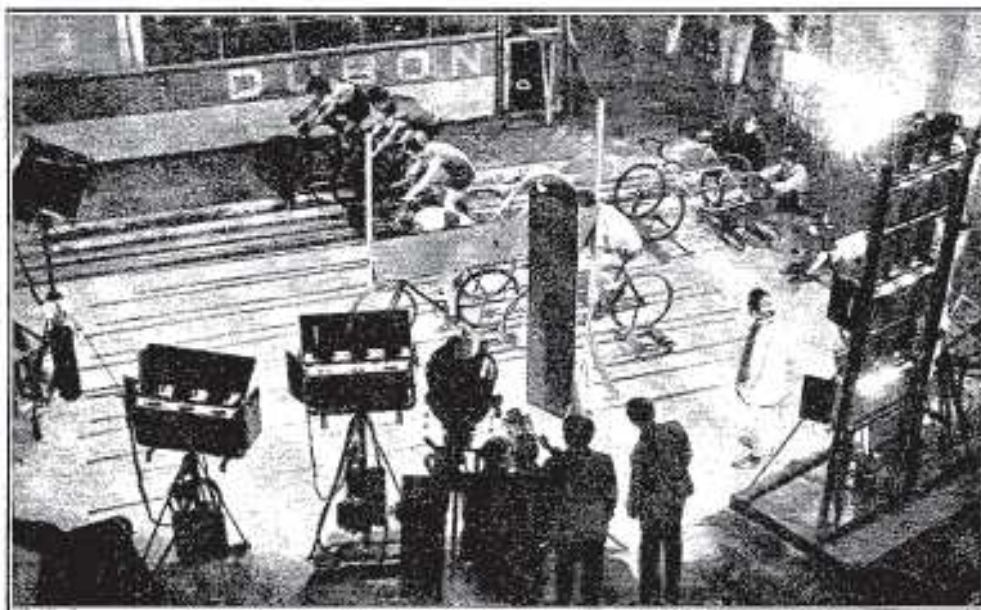
¿Quién puede creer que el ataque a Zeebrugge, en cuyo puerto se mueven los grandes barcos de guerra, y por cuyos muelles corre la visión alocante de los disparos de cañón, fué realizado en una barraca de madera, instalada en Borcham Wood, y todo ello manejado por cuatro hombres?

¿Y los submarinos alemanes, maniobrando a flor de agua, y las grandes escenas de marinería sobre la cubierta de los formidables acorazados?, oigo preguntar al curioso lector.

Es que las escenas reales se entrelazan en el film con las reconstituidas. Así se aprovecharon las vistas obtenidas por los alemanes durante la guerra para hacer su propaganda. El resto fué obtenido en la barraca de Borcham Wood, donde habíase instalado un lago artificial, en cuyo fondo de seis metros movíase un mecanismo adecuado y oculto al aparato cinematográfico por el agua, teñida de rojo. Así pudieron simularse vistas desde un avión—el techo de la barraca—, del movimiento de los sub-

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L., Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, como resumenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se aplicará la ley de propiedad intelectual.



INTENCION EN EL "ESTUDIO" DE UNA CARRERA CICLISTA EN PISTA

marinos, del hundimiento del *Vindictive*, del bombardeo de los fuertes. Pero calcula el estudio, la paciencia y el trabajo necesarios para lograr estos efectos. Un detalle insignificante: el disparo de los cañones en miniatura y en distintos puntos de la general perspectiva, exigía distinta graduación en las cargas para el efecto de los disparos. Y la fórmula exacta para producir la cantidad de humo proporcionada en cada caso, no se obtuvo hasta después de múltiples experiencias fotográficas.

He aquí cómo este aspecto del trabajo cinematográfico es un verdadero *record* de talento y de invención.

Y si de él pasamos a otros aspectos, como el grandioso de las multitudes que se mueven en películas del tipo de *Metrópolis* o de *Ben-Hur*, veremos que también aquí es preciso recurrir al *truco* y a la ficción para lograr el efecto deseado.

Veinte mil personas toman parte en las escenas del circo de *Ben-Hur*. ¿Cómo conseguir que todas ellas se muevan con la

precisión y el acierto de artistas de la pantalla. Y entonces hay que recurrir a 300 ó 600 artistas especiales, denominados "pequeños artistas", que hacen siempre el "coro" a las grandes figuras del reparto y que aparecen siempre en los primeros términos o mezclados entre la muchedumbre.

Pequeños trucos y grandes trucos. He aquí el secreto de un arte, que es todo realidad, espejo fiel de la vida, cuando tiene que recurrir a la ficción para crear de nuevo esa misma vida.

¿Cómo no ha de apasionar a los artistas, a los poetas, a todos cuantos tienen del arte un concepto puro y alto?

Salambú, Helena de Troya, Napoleón, Juana de Arco, El rey de reyes, Ben-Hur; he aquí los cantos magníficos de la moderna epopeya cinematográfica, que no serían posibles sin esta nueva estética, sin este nuevo arte que nos ha traído el cinematógrafo.

Ramón Martínez de la Riva.



ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, como exemplos, resúmenes o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición que se contrata de servicios de los contenidos digitales.

6.3. Tabla de “novelas cinematográficas” publicadas en *Blanco y Negro* en 1928

Título	Autor	Sección	Fecha de publicación	Páginas de la revista
<i>La bella Mimí persuádese de que Renato corresponde a su amor</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	15 de julio	26-30
<i>Thilda, hermosa y juvenil, ofrenda su vida en el ara del amor</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	29 de julio	23-27
<i>Emma y Raúl consiguen vencer el obstáculo que a su dicha se oponía</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	12 de agosto	26-30
<i>Olga quiere reinar en el corazón de Arturo</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	26 de agosto	27-30
<i>El amor de Lucrecia</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	9 de septiembre	30-33
<i>Amor de mujer, amor de madre</i>	Mendaro	Literatura	23 de septiembre	45-48
<i>La venganza de Fátima</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	30 de septiembre	12-16
<i>De la ficción a la realidad</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	14 de octubre	30-33
<i>El collar de perlas</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	28 de octubre	29-33
<i>Amores de príncipe</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	18 de noviembre	30-33
<i>Pobreza y felicidad</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	9 de diciembre	30-33
<i>¡Para siempre unidos!</i>	Mendaro	Letras, Artes, Ciencias	16 de diciembre	31-34

6.4. Dos ejemplos de “novelas cinematográficas” publicadas en *Blanco y Negro* en 1928

6.4.1. *La venganza de Fátima* (30 de septiembre)

LETRAS, ARTES, CIENCIAS

Novela cinematográfica.

LA VENGANZA DE FÁTIMA

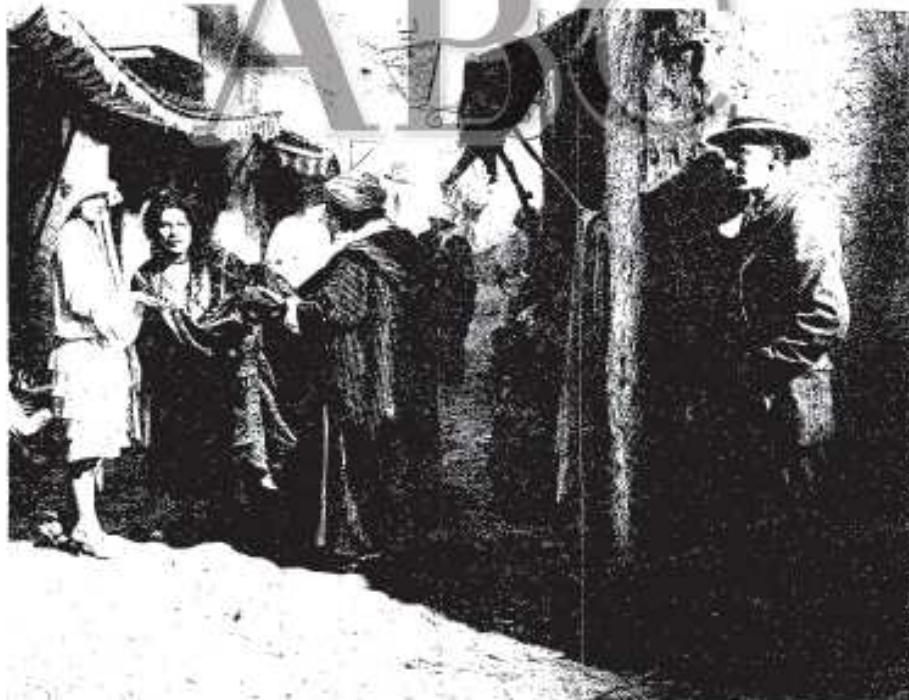
POR EDUARDO MENDIETA

El obscuro y denso velo nocturnal envolvía a la ciudad de Aden, el conglomerado pintoresco erguido de cara al Oriente, cual centinela que atalayara lejanas civilizaciones y exóticas costumbres, que hasta allí arriban, cabalgando sobre las ondas del Océano Indico y del mar Árabe. Las tortuosas calles de la población antigua se hallaban sumidas en el silencio, tan sólo interrumpido de vez en vez por el agudo aullar de algún perro famélico, buscador infatigable de la codiciada pitanza.

—No te asedienta andar por estas hu-
a la europea, recorrían valerosas, aquellas gacelas, Olimpia? — preguntó una de ellas, con
vos que reveláis su primer temor.



LA VAGILANTE LUX DE UN FAROL ACOMPLABA A LA DESDICHADA



OLIMPIA COMPROBÓ QUE UN HOMBRE LAS ESPIABA

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y contenido de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera copia, préstamo, cesión o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición.

—¿Y por qué, Mary? Después de la brillante fiesta a que hemos concurrido en el Club Británico, es grato, antes de volver a casa, caminar entre la calma y el reposo que en este instante nos rodea.

—El amor pone en tu espíritu notas de romanticismo.

—Dí más bien, hijita, que los espíritus románticos son los únicos que comprenden el amor.

Ambas muchachas detuvieronse, de pronto. Reclinada contra el muro de ruin mansión, una mora revelaba hallarse bajo el peso de honda y abrumadora congoja. La vacilante luz de un farol aureolaba a la desdichada fénix. Olimpia se aproximó hasta ella. Y al fijar su mirada en el rostro de la que vertía amargo llanto, exclamó, plena de asombro:

—¡Fátima! ; Oh, no me engaño; eres tú!

Aizose la mora: y, reconociendo a quien la interpelaba, confirmó con tono impregnado de amargura:

—Sí, Olimpia; esta pobre criatura que aquí contemplas es tu amiga de la infancia; la que jugó contigo tantos días en casa de tu padre, el buen señor Laplace.

—Enigraste, Yo te creía fuera de Aden.

—He recorrido el mundo, ejecutando en todos los teatros mis danzas orientales. La semana pasada regresé a esta ciudad.

—¿Y qué pesar te aflige?

—Titubeo Fátima. Al fin dijo:

—Es una historia bien triste.

—Refiéremela.

—No puedo. Te bastará con saber que en cierto lugar de Europa conocí a un hombre a quien hice ofrenda de mi amor; él partió, y hace poco volví a encontrarle aquí.

—¿Y él corresponde a tu anhelo?

—Creo que sí; pero a cambio de un hecho terrible, que esta noche estaba decidida a realizar y no he tenido valor para ello.

Calló Fátima, como arrepentida de sus expansiones. Rápidamente se apartó, diciendo:

—Mañana, si quieres verme, a las doce estaré en el Gran Mercado.

Y esfumóse entre las tinieblas de un callejón próximo.

Durante el resto de la noche se sintió Olimpia intrigada por las misteriosas palabras de Fátima. Y al siguiente día dirigióse al Mercado. Pronto emparejó con la mora. Un vendedor de tapices aproximóse a las dos mujeres ofreciéndoles su mercancía. Entre Olimpia y el mercader se entabló pintoresco regateo. Fátima tuvo de pronto un estremecimiento de sorpresa, clavando la mirada en un ángulo de la plaza.

Olimpia comprobó que un hombre las espiaba. Y aquel hombre era Oscar de Sarnigny, su novio, su prometido, Gozosa y reidora, fué hacia él.

—¿Me seguías?—preguntó.

—No. Pasaba casualmente por aquí, cuando te he visto en unión de esa mora.



—¡VETE, MUJER ABORRECIDA, O MÓVETE A MIS MANOS!

ABC, es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su uso como resúmenes, resúmenes o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición.



DE LA MIRADA DE PÁTIMA Y KETTY FUERON LAS PRIMERAS SEÑALES DE DOLOROSA AMARGURA

—Es Pátima, mi amiga de la niñez, a quien encontré anoche, cuando yo, en compañía de mi hermana Mary, regresaba a casa.

Oscar guardó silencio. Ambos contemplaron durante largo espacio. Al fin, Olimpia, ruborosa, decidióse a preguntar:

—¿Has fijado ya la fecha de nuestra boda? Mi padre y yo esperamos tu resolución.

—Pronto la fijaré. Estoy pendiente tan sólo de la terminación de cierto asunto.

—¿Tan importante es éste?

—No puedes comprender la trascendencia que tiene para mí.

Y en los finos labios del hombre apareció una sonrisa indescribible y desconcertadora.

Una semana había transcurrido. Cierta tarde hallábase Oscar en su casa cuando, súbita, apareció en la estancia una mujer de gallarda figura, cubierta por amplio manto.

—Quiero hablarte—dijo con tono duro.

—¿Ketty!—exclamó él, sorprendido.

—Sí, Ketty, tu abandonada esposa, que ha querido averiguar, por verdadero azar, los manejos a que te entregas. Estás engañando a una honrada familia y a una inocente niña al pretender más con ésta. Los irremediables lazos que a ti y a mi nos atan, imposibilitan tus proyectos matrimoniales. ¿Aspiras a dilapidar la fortuna de Olimpia,

la misma que derrochaste la mía? ¡Yo me interpondré en tus planes! ¡Yo te arrancaré la máscara de hombre honrado con que ante el mundo te presentas y dejaré bien visible tu verdadera faz de aventurero!

Oscar, mientras la mujer vertía su odio y su indignación, mostrábase frío, impassible, irónico. Con palabra lenta, dijo, al cabo:

—Puesto que tan perfectamente intuyes, da estás, será inútil negarlo. Ya amo a Olimpia, y tú me estorbas.

—No profanes, intimo, el concepto amor—habló Ketty—. ¿Acaso si fuera exacto tu afecto hacia esa criatura sostendrías, al propio tiempo, relaciones con la muerta Pátima?

Profunda expresión de ira y de terror mostróse en el pálido semblante del interrumpido. Empujando un agudo estilete que sobre la mesa centelleaba, amenazó, con hábil y feroz exaltación:

—¡Vete, mujer alborrecida, o morirás a mis manos!

Ketty, estremecida, huyó, no sin profetizar:

—Yo me vengaré!

Rápidamente ganó la calle, y andando veloz, llegó a su casa de misera construcción. Poco después hallábase junto a Pátima, quien, tendida sobre un montón de almohadones, parecía sumirse en éxtasis reflexivo. Al ver a la recién llegada, la muerta lanzó un grito de espanto.

—¿Comprendo que me odies—dijo Ketty.

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 1999. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera uso reseñista, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se somete esta obra.

—¡Oh, sí...! ¡Perdón! Yo estaba resuelta a no cometer el crimen.

—¿Ch?

—A pesar de que Oscar me impulsaba a matarte para que no fueras obstáculo entre él y yo, jamás lo hubiera realizado.

Ketty, estática durante un momento por la revelación, reflexionó luego, y, al fin, pudo comprender. Y explicó:

—Tú eres otra víctima de la astucia fatal que anima a ese hombre. Yo no le estorbo para prodigarte su amor, sino para contraer matrimonio con Olimpia, cuya riqueza desea captar.

La mora, presa del asombro, quedó muda. En la mirada de Fátima y Ketty fulguraban sensaciones de dolorosa amargura.

—¿Eres un miserable!—exclamó la mora—. ¡Intentaba hacerme instrumento de su vil codicia!

—Yo le he conminado con mi venganza.

Fátima, irguiéndose, violenta; los ojos desorbitados y las manos crispadas, sentenció con ronca voz:

—No; la venganza me corresponde a mí! Las hijas de mi raza no perdonan una traición de amor!

Unos días más tarde, Ketty, saliendo de la ciudad, emprendía la marcha por una vereda que zigzagueaba entre los campos floridos. Llegó a un eriberto aislado, y, decidida, internose por el pasadizo que ante ella

se abría. Al desembocar en amplia estancia, enfrentose con Oscar.

—He recibido tu aviso—dijo la mujer—. Me ofreces que en esta entrevista podremos llegar a una fórmula de avenencia. ¿Es que el arrepentimiento ha tocado en tu corazón? En caso afirmativo, no olvides, Oscar, que yo te amo, a pesar de todo.

El sonrió, sarcástico.

—La fórmula es... nuestro divorcio.

—¿Jamás!

Apresándola, brutal, de las manos, insistió, feroz:

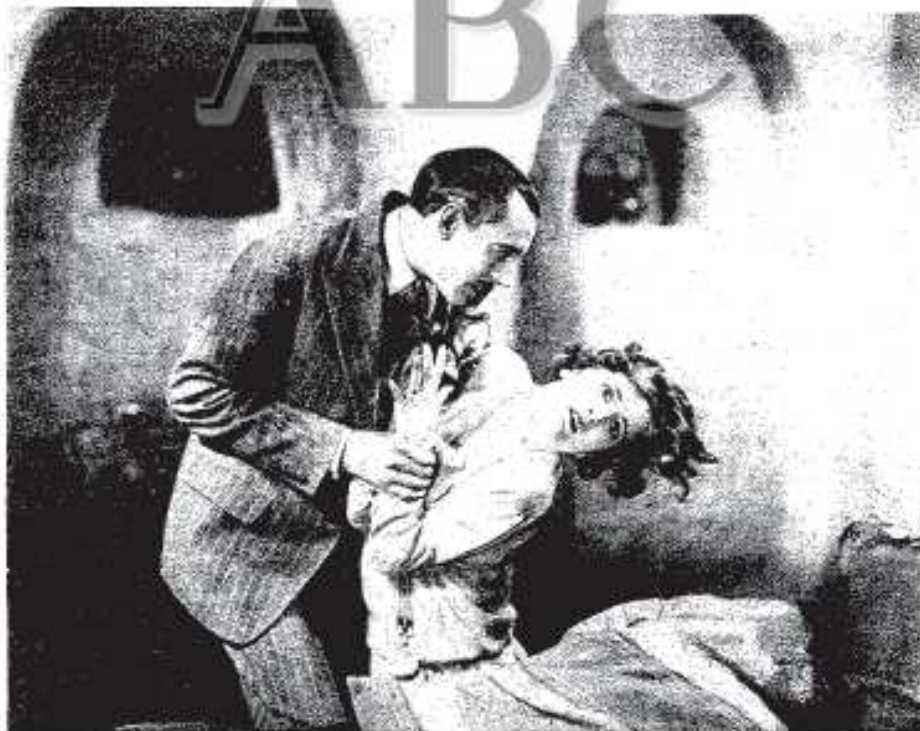
—Es preciso que te apartes de mi camino!

—¿No!

Exasperado, los labios contraídos por siniestra mueca, atenazó el blanco cuello femenino. Los dedos viriles hundieron, cual férreas tenazas, en la carne tentadora de la bella Ketty. La víctima abatida su blonda cabeza. Después, la muerte tendió sobre la infeliz sus alas de misterio.

Oscar, abandonando el cuerpo exánime, huyó veloz.

Y pocas horas después, vistiendo el correcto frac, y con su empaque de clínica seriedad, acudía a una fiesta exótica, organizada por el Casino de Extranjeros. En el ánimo de aquel hombre, sin escrúpulo ni moral, habíase disipado el recuerdo de la horrible escena desarrollada aquella misma tarde. Ave de rapina, tan sólo pensaba en



¿ES POSIBLE QUE TE APARTES DE MI CAMINO?

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su uso como resúmenes, resúmenes o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa.



—HE AQUÍ EL FIN DE QUIEN SE DEJA DOMINAR POR INSANA CODICIA

que le era de absoluta necesidad poseer el caudal que Olimpia, la hija del comerciante francés más poderoso de Aden, había de aportarle al matrimonio. Con la muerte de su esposa había roto el impedimento que le frustraba sus planes. Su alma de hombre de presa únicamente sentíase acuciada y espoleada por la ambición del oro.

Varios amigos rodearon a Oscar Sampieny.

—¿Cuándo asistimos a tu boda con la hermosa Olimpia?—inquirieron.

—Muy pronto. Quizá antes de un mes.

—Nuestro parihién. Has conquistado a una mujercita encantadora... y a un suegro millonario.

Todos rieron.

En aquel instante irrumpió Fátima en el

grupo. Rigida, sin proferir palabra, alzó la mano, y en el corazón de Oscar clavó la hoja de acerado puñal. El herido abatióse sobre el tapiz. La mujer, sujeta por Olimpia, que tras ella había aparecido, contemplaba, cruel, la agonía del que desdénara su amor.

—He aquí el fin de quien se deja dominar por insana codicia—murmuró Oscar, expirante.

Rectificó la bravia mujer:

—He aquí la venganza que sabe tomar Fátima, la despechada.

A una llamarada de odio crepité en sus negros ojos.

Eduardo Mendaro.



6.4.2. Pobreza y felicidad (9 de diciembre)

LETRAS, ARTES, CIENCIAS

Novela cinematográfica.

POBREZA Y FELICIDAD

POR EDUARDO MENDARO

ALLA, en bravías tierras del Norte de Europa, alzabase, vasto, pétreo y sombrío, el palacio-castillo que servía de morada, desde tiempos lejanos, a las sucesivas generaciones de la familia Tylder, en la cual hallábase vinculado el título de barón—concedido por uno de los más antiguos Soberanos del país—y cuantiosos bienes reunidos merced a los esfuerzos bélicos que aquellos hombres realizaran. Pasadas ya las centurias en que la espada era instrumento único y rápido para conquistar la riqueza, y llegada la época moderna, de más suaves procedimientos, el actual poseedor de la baronía, Alejandro Tylder, hombre cincuentón, de adusto carácter, parco en palabras y retraídas costumbres, se limitaba a la vida quieta y pacífica, circunscrita tan sólo al cuidado de su hacienda, a la lectura de buenos libros y a los deportes cinegéticos. Las amplias estancias del caserón permanecían siempre vacías, de continuo hundidas en silencio denso y profundo. Únicamente en un departamento del primer piso



—EL CORAZÓN DE ESTER NO ERA JAMÁS PARA EL CONDE DE HERTZAN—

florecía la nota poética, irradiación de la belleza de la adorable Ester, la hija del barón, dotada de cuantos dones puede Naturaleza derramar sobre una mujer.

El día en que este relato comienza, la señorial mansión presentaba, sin embargo, aspecto de fiesta. En la sala de la planta baja habíase congregado numerosa concurrencia, que ponía en fuga, con sus charlas y sus risas, el tedio constantemente agazapado entre aquellos muros. Unas cuantas muchachas, ataviadas con los pintorescos trajes de la comarca, hablaban con tenue voz, dejando asomar a sus ojos la curiosidad de la interrogación no contestada.

—¿Cómo se ha concertado tan rápidamente esta boda?—inquiría una de ellas.

—Lo ignoro—replicábale—. Creo que el barón ha impuesto su voluntad sobre Ester para que ésta aceptara al pretendiente.

El diálogo fue roto por la entrada de una lucida comitiva. El conde de Hertzan, vistiendo bordado uniforme, venía seguido de amigos y dignatarios.



LA BELLA NIÑA PERMANECIÓ EN TRÁGICO SILENCIO

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública, contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera copia, resumen, rasgos o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa.



EL MESAJERO, RANORIENTO Y MORIBUNDO, CAYÓ SOBRE LA ENDURECIDA TIERRA

—¡He aquí el novio!—exclamó la joven que anteriormente hablara.

Prodújose larga y solemne pausa.

De pronto, una mujer, adelantándose hacia el recién llegado, le dijo con tono vibrante: —Usted, conde, sabe quién soy yo, ¿no es cierto?

—Sí; eres Catalina, la protegida, la persona de confianza de Ester.

—Pues bien; ella me ha ordenado hacer una pública revelación.

—Ya escuché.

—El corazón de Ester no será jamás para el conde de Hertzau.

Durante unos minutos, el desdénado galán quedó extático. Luego, entre asombrado e iracundo, quiso saber:

—¿Y el enlace concertado, cuyo compromiso debía firmarse hoy?

—Queda roto; Ester lo rechaza.

Cuantos presenciaban la inesperada escena permanecían mudos.

—Es preciso—dijo Hertzau—que el barón Tylder me confirme las palabras que acabas de pronunciar.

—Más tarde, ¿Para qué extremar la violencia de este momento?

El conde, tras de vacilación breve, dijo a los que le acompañaban:

—El hecho es insólito, señores; pero forzosamente debo acatarlo. Retirémonos.

Y se dirigió a la salida.

Y ella, alzando hacia el barón los negros ojos, susurró:

—Te suplico que no trates de violar mi secreto.

—Tengo derecho para conocer el pensamiento de mi hija. ¿Por qué rechazas el matrimonio con el conde de Hertzau?

—Porque a proceder en tal forma estoy obligada.

—¿Y quién te impone esa obligación?

—Mi propia voluntad.

El barón apoyó con rudeza la mano en el brazo de la joven. Y, enérgico, continuó:

—Sobre tu voluntad ha de prevalecer siempre la mía.

—Siempre... menos en esta ocasión.

—Necesito que te cases. Puesto que tu



MAE QUE A SU PAENA, DEDICABASE EL CRIADO A ESPARIR...

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L. Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública, contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera copia, resumen, reseña o revista de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa.



CLAVOSE LA MIRADA DE LA GENTIL MUJERCITA EN LA FASE DEL YACENTE

pobre madre no me dió descendencia varonil, quiero que mi raza florezca en ti.

En los labios de Ester jugueteó una sonrisa plena de vagorosa y dulce promesa.

El barón, ante el mutismo de su hija, abandonó la estancia, proferiendo amenazas:

—Yo haré triunfar mi autoridad!

Ester, ya sola, aproximóse a un retintorio de rojo terciopelo; y, cayendo de hitos ante la imagen de Cristo, sollozó anhelosa:

—¡Dios mío, protégenos a él y a mí!

Mediaba la noche. Del castillo habíase invariablemente adueñado el silencio que durante tantos años imperó entre sus muros, tan sólo interrumpido fugazmente por el becho que se resaca en los renglones anteriores. De pronto, los perros guardianes del parque dejaron oír el estridente y feroz ladrillo pregonero de algún peligro. Y ante la alarma que tal aviso implicaba, el barón, arrojándose del lecho y vistiéndose rápidamente, encaminóse hacia una puerta lateral que se abría al jardín. En las manos del noble brillaba el acero de una escopeta. Se disponía a salir cuando con él se reunieron el administrador, Hoffmann, y uno de los criados. Decidido, el barón recorrió los cerrojos. Un hombre, en lugar próximo, intentaba emprender la fuga. Tylder hizo fuego; y el mercedador, sangriento y moribundo, cayó sobre la endurecida tierra. Como eco trágico del disparo, un grito desgarrador y lejano, en pecho fementil engendrado, rugió el aire.

—¡He aquí un ladronzuelo que ha recibido su castigo!—exclamó el barón.

Aproximó el criado la luz del farol al

rostro del herido. Tylder contempló a éste, y un espasmo de terror y de asombro le hizo vibrar.

—¡Carlos!—profró el barón.—¡Es Carlos, mi sobrino, el hijo de mi hermano!

Tras un momento de reflexión dolorosa, ordenó:

—¡Llévadle a una estancia! ¡Que hagan venir al médico!

Cumplióse prontamente el mandato. Y mientras algunos individuos de la servidumbre partían en busca del cirujano, en la habitación adonde había sido transportado Carlos apareció, desolada y llorosa, la gentil Ester. El barón la obligó a que abandonara aquel lugar.

—Es una desgracia inexplicable—dijo él—.

—¿Qué pretendía este

hombre? Cuando murió mi hermano, recogí al muchacho. Aquí pasó varios años, como recordará, hija mía. Después, sus instintos de artista, de bohemio, alzaron una barrera entre su afecto y el mío. Llegó un momento en que osó discutir agriamente conmigo, y le arrojé de esta casa, en la que tenía un puesto únicamente por caridad.

¿Escuchan a oídos de Ester las palabras de su padre? Seguramente, no, porque la atención de la bella muchacha estaba captada, aborrojada, por lo que pudiera suceder en torno del herido.

Presentóse el médico, y, después de reconocer a Carlos, vertió conceptos de optimismo.

—Antes de tres semanas—profetizó—habrá recuperado por completo sus energías.

—¡Oh, doctor—susurró Ester—, mi dicha será inmensa si tal augurio se confirma!

Y lentamente se dirigió a su departamento.

Unos días más tarde, en tanto que la nieve caía incesante sobre los campos, en el gran comedor del castillo, el barón y Hoffman conversaban acerca de asuntos referentes a los bienes del señorío. Más allá, ocupando un lugar junto al grato calor de la chimenea, Ester y el médico encargados de la asistencia de Carlos sostenían recatado diálogo. Un viejo servidor maniobraba encendiendo las luces, aunque más que a su faena se dedicaba a espiar a Ester. Algunas frases pronunciadas por la joven, y que él sagazmente captó, hicieronle sonreír con expresión de triunfo.

Luego, cuando el barón se hallaba en su habitación, el criado conversó, misterioso, con el noble.

ABC.es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L., Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública, contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su uso como resúmenes, reseñas o revistas de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición expresa.

—Con esto quedan confirmadas mis sospechas—dijo Tylder en tono brusco—. Ha llegado el instante de que mi justa cólera caiga sobre los dos. Ordena a mi hija que acuda a la habitación de Carlos.

Poco después, el barón y Ester llegaban junto al lecho en que el herido reposaba. Sobre la cabecera, un primoroso violin pregonaba las aficiones artísticas de Carlos.

Clavóse la mirada de la gentil mujercita en la faz del yacente. De pronto, el padre inquirió con dura palabra:

—Este hombre es el dueño de tu corazón, ¿verdad?

—Respondo, leal, contestó la joven:

—Sí.

—¡Ah, lo confiesas!

—¿Por qué no? Entre él y yo se anudó el afecto desde los primeros años de nuestra vida. Cuando tú, cruelmente, le obligaste a salir de este hogar, comprendí que mi felicidad sería imposible sin el amor de Carlos. Y un día, mientras tú realizabas una excursión de caza...

Hizo una pausa.

—¿Prosigue!—impuso Tylder.

—Para asegurar mi dicha futura, me enlacé con él, ante Dios, en la ermita cercana. ¡Soy su esposa! La noche pasada, cuando le heriste, llegaba hasta aquí atraído por un aviso mío. Era preciso que conociera la repulsa contra Hertzan.

El barón, tremolante de ira, exclamó feroz:

—Pues bien; la mujer está obligada a seguir la suerte del marido. Cuando rompa el día, los dos saldréis de mi casa.

Carlos, súbitamente despierto, se incorporó, y abriendo los brazos, entre los que Ester halló refugio, exclamó, conmovido:



OTEROS PASOS...

—¡Ven, adorada esposa; la Providencia no ha de abandonarnos!

Un año había transcurrido. Ester, que de capullo juvenil había transformado, por el milagro de la maternidad, en hermosa y arrogante mujer, velaba, en humilde estancia, el sueño inocente del fruto de sus amores. Oyéronse pasos que a la vivienda se aproximaban, y poco después apareció Carlos. Ella, sonriendo con dulzura, señaló hacia la cuna.

Entre los esposos cruzóse una mirada plena de amor.

—¡Eres dichosa, Ester, en la modestia que con mi trabajo te puedo proporcionar?—preguntó Carlos.

—¡Oh, sí! En esta pobreza, aureolada por nuestra pasión, he hallado la felicidad. Y en su bella faz mostróse el irradiante fulgor del alma venturosa.

Eduardo Mendaro.



ABC, es Hemeroteca.

Copyright (c) DIARIO ABC S.L., Madrid, 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera copia, resumen, reseña o revista de prensa con fines comerciales o directa o indirectamente lucrativos, a la que se manifiesta oposición.

6.5. Índice de ilustraciones

Ilustración 1.- Ramón Martínez de la Riva.

Ilustración 2.- Eduardo Mendaro.

Ilustración 3.- Antonio de Hoyos y Vinent.

Ilustración 4.- Luis de Galinsoga.

Ilustración 5.- Primer cinematógrafo Lumière (1895).

Ilustración 6.- Grabado del mecanismo interno del cinematógrafo publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1896.

Ilustración 7.- Grabado de un proyector Lumière publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1896.

Ilustración 8.- Kinetoscopio de Edison.

Ilustración 9.- Cartel anunciador del cinematógrafo Lumière (Marcellin Auzolle, 1895).

Ilustración 10.- Cartel publicitario del cinematógrafo Lumière (Henri Brispot, 1895).

Ilustración 11.- Fotograma de *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière* (Lumière, 1895).

Ilustración 12.- Fotograma de *Arrivé d'un train en gare de la Ciotat* (Lumière, 1895).

Ilustración 13.- Placa conmemorativa del cincuentenario (1896-1946) de la presentación del cinematógrafo en Madrid colocada en el edificio del antiguo Hotel Rusia.

Ilustración 14.- Placa conmemorativa del centenario (1896-1996) de la primera sesión pública del cinematógrafo en Madrid ubicada en la fachada del antiguo Hotel Rusia.

Ilustración 15.- Orquestrión.

Ilustración 16.- Imagen de la proyección de una película muda.

Ilustración 17.- Operadores de cine en los estudios Cecil de Mille.

Ilustración 18.- Fotograma de la película *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (1898?-1899?) de Eduardo Gimeno.

Ilustración 19.- Fotograma de la película *Riña en un café* (1899?) de Fructuós Gelabert.

Ilustración 20.- Fotograma de la película *El hotel eléctrico* (1905?) de Segundo de Chomón.

Ilustración 21.- Fotograma del cortometraje de Lee de Forest protagonizado por Concha Piquer en 1923.

Ilustración 22.- Fotograma del cortometraje de Lee de Forest protagonizado por Concha Piquer en 1923.

Ilustración 23.- Fotograma del cortometraje de Lee de Forest protagonizado por Concha Piquer en 1923.

Ilustración 24.- Fotograma del cortometraje de Lee de Forest protagonizado por Concha Piquer en 1923.

Ilustración 25.- Fotograma de la película *En la tierra del sol* (1927) de Ramón Martínez de la Riva.

Ilustración 26.- Fotografía de Blasco Ibáñez y Martínez de la Riva tomada en 1921.

Ilustración 27.- Portada de la revista *Cine Popular* (1922).

Ilustración 28.- Portada de la revista *El cine* (1927).

Ilustración 29.- Portada de la revista *Popular film* (1928).

Ilustración 30.- Portada de la revista *Cinópolis* (1929).

Ilustración 31.- Portada del número 162 (1925) de la colección de novela breve *La novela semanal cinematográfica*.

Ilustración 32.- Portada del número 38 (1924) de la colección de novela breve *Biblioteca films*.

Ilustración 33.- Portada del número 4 (1921) de la colección de novela breve *La novela film*.

Ilustración 34.- Dos páginas del número 4 (1921) de la colección de novela breve *La novela film*.

6.6. Ilustraciones



Ilustración 1.- Ramón Martínez de la Riva.

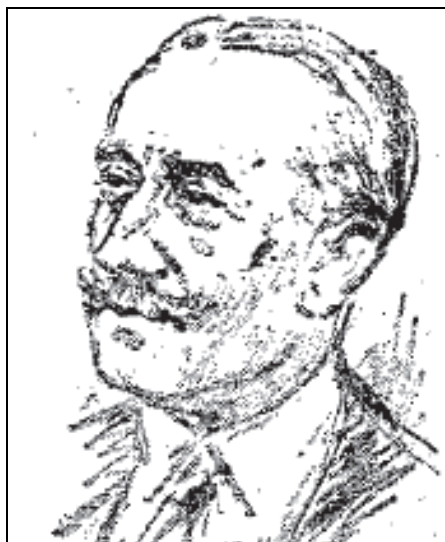


Ilustración 2.- Eduardo Mendaro.



Ilustración 3.- Antonio de Hoyos y Vinent.



Ilustración 4.- Luis de Galinsoga.



Ilustración 5.- Primer cinematógrafo Lumière (1895).

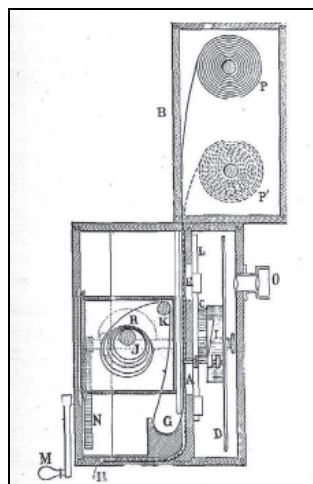


Ilustración 6.- Mecanismo interno del cinematógrafo. (Grabado de *La Ilustración Española y Americana*, 1896).

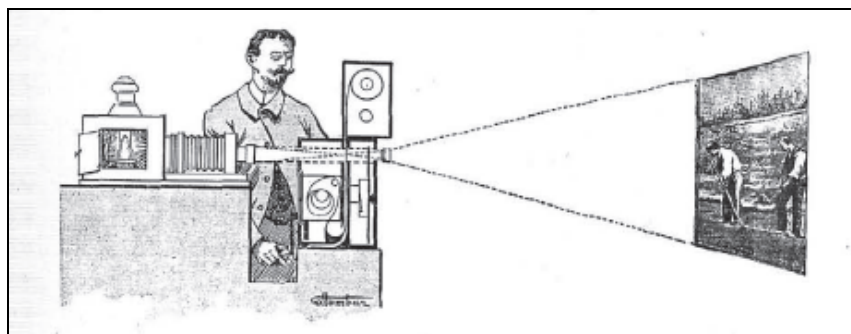


Ilustración 7.- Proyector Lumière. (Grabado de *La Ilustración Española y Americana*, 1896).

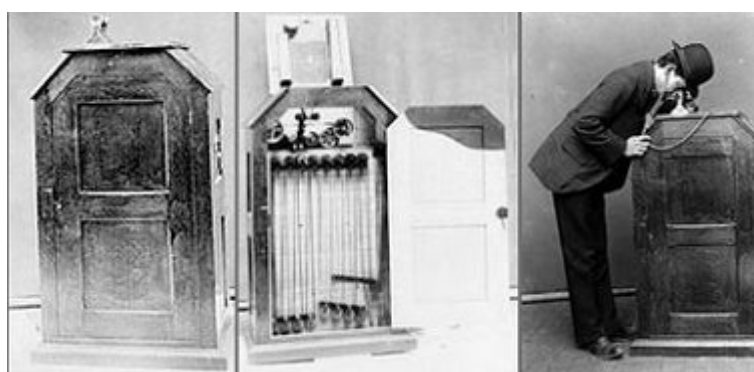


Ilustración 8.- Kinetoscopio de Edison.

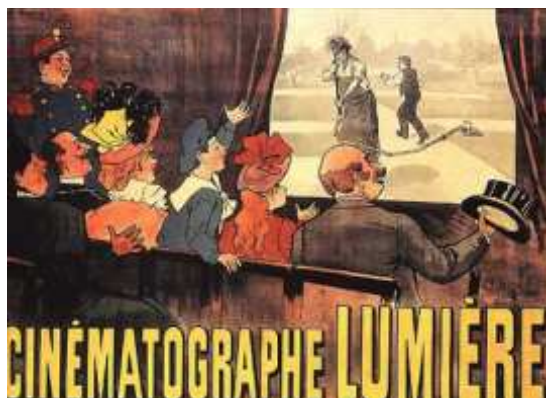


Ilustración 9.- Cartel anunciador del cinematógrafo Lumière (Marcellin Auzolle, 1895).



Ilustración 10.- Cartel publicitario del cinematógrafo Lumière (Henri Brispot, 1895).



Ilustración 11.- Fotograma de *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière* (Lumière, 1895).



Ilustración 12.- Fotograma de *Arrivé d'un train en gare de la Ciotat* (Lumière, 1895).



Ilustración 13.- Placa conmemorativa de la presentación del cinematógrafo en Madrid, con motivo del cincuentenario, colocada en el edificio del antiguo Hotel de Rusia en la Carrera de San Jerónimo. (Contiene error en la fecha. No tuvo lugar el 15 de mayo de 1896, sino un día antes).



Ilustración 14.- Segunda placa que recuerda la primera sesión pública de cine en Madrid, colocada para celebrar los cien años de aquella exhibición pionera. (En esta placa se subsanó el error en la fecha).



Ilustración 15.- Orquestrión.



Ilustración 16.- Proyección de una película muda. Al fondo a la derecha, el pianista toca para acompañar las imágenes.



Ilustración 17.- Operadores de cine en los estudios Cecil de Mille.



Ilustración 18.- Fotograma del film *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (Eduardo Gimeno, 1898?-1899?), una de las primeras películas españolas.



Ilustración 19.- Fotograma de *Riña en un café* (Fructuós Gelabert, 1899?), primera película argumental española.



Ilustración 20.- Fotograma de *El hotel eléctrico* (Segundo de Chomón, 1905?), considerada como uno de los films pioneros del cine fantástico.



Ilustración 21.- Fotograma del cortometraje protagonizado por Concha Piquer y dirigido por Lee de Forest en 1923, considerado como el primer *film* sonoro español y portugués.



Ilustración 22.- Fotograma del cortometraje de Lee de Forest, que muestra a Concha Piquer cantando y bailando, acompañada de unas castañuelas, el fado *Ainda mais* de Manuel Penella.



Ilustración 23.- Fotograma del cortometraje de Lee de Forest, en el que la actriz valenciana interpreta el cuplé andaluz *Niña de qué te las das*.



Ilustración 24.- Fotograma del cortometraje de Lee de Forest, donde se ve a Concha Piquer recitando unos versos de carácter popular.



Ilustración 25.- Fotograma de la película escrita y dirigida en 1927 por el crítico cinematográfico de *Blanco y Negro*, Ramón Martínez de la Riva, *En la tierra del sol*, en que se muestra un encierro en Sevilla.



Ilustración 26.- Blasco Ibáñez y Martínez de la Riva paseando juntos por la Moncloa en 1921.



Ilustración 27.- Portada de la revista *Cine Popular*, publicada en Barcelona de 1921 a 1923. Este ejemplar corresponde al 8 de noviembre de 1922.



Ilustración 28.- Portada del 3 de febrero de 1927 de la revista barcelonesa *El cine*, que empezó a editarse en 1912.



Ilustración 29.- Portada del número perteneciente a noviembre de 1928 de *Popular film*, revista de izquierdas que nació en 1926 y se mantuvo hasta 1937.



Ilustración 30.- Portada de *Cinópolis*, revista en lengua catalana que, según decía en su primer número publicado en enero de 1928, pretendía ser la primera revista humorística cinematográfica. Este ejemplar corresponde a mayo de 1929.



Ilustración 31.- Portada del ejemplar «Por el amor y la gloria» de la colección de novela breve *La novela semanal cinematográfica* (nº 162, julio de 1925).



Ilustración 32.- Portada de la novela nº 38 de la colección *Biblioteca films*, titulada «La ley de la hospitalidad» (diciembre de 1924).

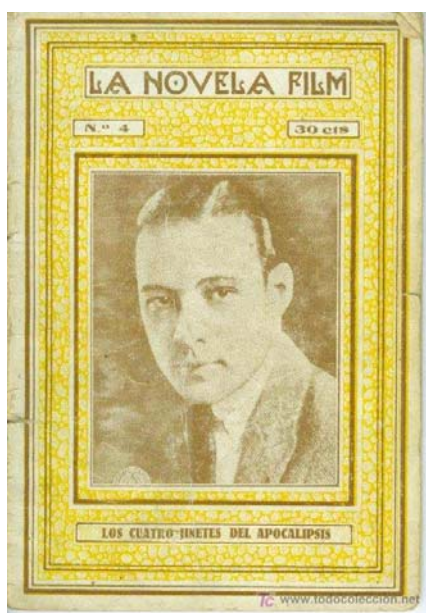


Ilustración 33.- Portada del número 4 de la colección *La novela film* (1921). En este ejemplar se narra la película *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, dirigida por Rex Ingram y protagonizada por Rodolfo Valentino (en la foto), basada en la novela homónima de Blasco Ibáñez.



Ilustración 34.- Dos páginas de la novela «Los cuatro jinetes del apocalipsis», publicada en *La novela film* en 1921, donde puede apreciarse la importancia que se otorgaba a las fotografías -pertenecientes a las películas narradas-, por el tamaño que ocupaban en las páginas, similar o, incluso, superior a los fragmentos de texto.